

حزيران 2001 ربيع الأول– 1422

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

المثقف وسُلْطة الحوار

د. وليد مشوِّح

يبدو أن المتغيرات الدولية أوجدت وضعاً اجتماعياً جديداً، ومن ثم أعادت ترتيب الطبقات الاجتماعية، فالاقتصادي تقدم على السياسي، والتقني تقدم على الثقافي، والثقافي تقدم على العسكري وهكذا...

لقد أوجد هذا الوضع -بدوره- ضرورات ومحظورات، الأولى خططت لها السلطة السياسية، والثانية جعلتها طبقة المثقفين هدفاً من أهداف نضالها من أجل اختراقها وبالتالي نزع الأسلاك الحمراء من نواتها ووضعها كليّة بتصرف القانون..

إذن؛ الثانية تعني في نواياتها: الحرية، المساواة، الديمقراطية، الحق في الحياة، الشراكة المتكافئة مع السياسي في إبداع القرار وابتداع التجديد والتثوير والتنوير، وإلغاء العلل المجتمعية مثل التخلف بخلاياه السرطانية المنتشرة (الجهل، الفقر، المرض، الاستكانة، الخرافة... الخ).

إن الديناميات التي يريد المثقفون في وطننا العربي تفجيرها، تحتاج إلى ثورة شمولية تدمّر كل البنى الخاطئة والنابية والمخلّة، وبالتالي تجتث الفاسد، وتشير إلى الخلل، وتفضح المسيء.. وبذا يأخذ المثقف دوره الذي يجب أن يفعل به كما قال ماوتسي تونغ: ((الثورة يخطط لها المفكرون، ويحققها المجانين، ويقطف ثمارها الانتهازيون...)).

فإذا جردنا القول من علاّته اللفظية، فإن الفكر هو الذي يخطط فعلاً للثورة، أما الجنون فهو الإبداع (على لغة الحلاّج)، وأما أن يقطف الانتهازيون ثمار الثورة فتلك هي الأخطاء التي لم يحترز منها المفكرون الشرفاء، لأن ثمة شركاء قد وجهوا القرار لمصلحتهم..

في البداية يجب تحديد النقطة المحورية التي سيدور حولها الحوار، أما ماهية الحوار فهي الديمقراطية وقبول الرأي الآخر الذي إن اعوجّ أو مال فلا بأس بالحوار أيضاً لتعديله.. إنها معركة طويلة ومتشعبة لمواجهة الخطأ، وإرادة حقيقية في التغيير والإصلاح.

يقول فولتير: "إنني أخالفك في الرأي؛ ولكنني أبذل دمي رخيصاً في سبيل أن تقول كلمتك بحرية...)) هي ذي البداية.. أي من هنا يجب أن نبدأ، متسلحين بوضوح الغائية، ونزاهة الهدف، والإيمان بالقدرة على تحقيق التغيير بما يوائم العصر ومتغيراته ومعطياته.

((ونحن أمة العرب –في هذه المرحلة الحافلة بالمتغيرات من تاريخنا– بحاجة إلى المثقف المناضل، الثائر، القائد.. الصامد في وجه هذه الانهيارات القومية. فإن لم نؤمن بالحرية، بحقنا في الدفاع عن قدس أقداسها، إن لم نؤمن إننا بالديمقراطية الحقيقية وحدها نستطيع أن نمزق حجبَ المجهول، وصولاً إلى الحرية والعدالة والوحدة، وحكم الشعب؛ فإننا سنظل عالماً ثالثاً أو عاشراً لا فرق..!!

للمثقف العربي في هذه المرحلة –بالذات– دور فاعل ومؤثر وقيادي يدفعنا إلى تحمل العبء –ولو على حساب حياتنا، واستقرارنا– لنواجه العواصف الهوجاء المسمومة، القمع والإرهاب ومصادرة الرأي الحق، والمشاركة في الفعل الحضاري، وإلا لن نستحق يوماً صفة المثقف..)).

إن ما تقدم يقودنا إلى أن المثقف يمتلك سلطة، وقد يستعملها البعض، بينما يهملها البعض الآخر، وهنا مكمن العلّة كما أرى.. العلّة التي تعصف بالجو الأدبي وتجرده من مصداقيته وتنفي هيبته أمام السلطة السياسية... فلو مهد كل مثقف مساحة ودٍّ تقبل الآخر، وتقر بحقه في الخلاف دون أن يكون ذلك مدعاة لاتهامه، والحكم عليه بالخيانة والمروق والتواطؤ و و و.. وكل ما يجعل العلاقة بين (الأنا والهو) متشنجة، والبرءُ من التشنج لن يحدث ما لم يتحقق الحوار الصريح بين الجميع.. يتحاورون بصراحة ووضوح، ويستمع كل فريق إلى رأي الفريق الآخر حتى يتوصل الجميع إلى بلورة مجموعة من الأسس بالاتفاق، ثم ينطلقون من خلالها، كفهم معنى الحرية وماهية أبعادها وحدودها القانونية والدينية والأخلاقية، كذلك احترام الأديان، ونبذ أولئك الذين استغلوا الدين والجنس للترويج من أجل الربح.

وفي الوقت نفسه؛ إن ما يعزز سلطة المثقف هو، إيجاد العلاقة الحميمة مع القارئ، مع العلم أن لكل طرف من الطرفين حقوقاً وواجبات تجاه الآخر، فعلى القارئ –على سبيل المثال– ألا يتصيد الأخطاء ويسارع بالحكم على المثقف من خلال تجميعها القصدي

وتفسيرها القسري، وأقصد هنا التسلّح بالحكمة التي قالها أبو حامد الغزالي: ((التمس لأخيك مائة عذر، فإذا وجدت له مقولة تحمل الكفر من مائة وجهة، وتحتمل الإيمان من وجهة واحدة؛ فأحملها على الوجه الذي يحتمل الإيمان، فلأن تخطئ في العفو؛ خير لك من أن تخطئ في العقوبة" فأي سعة صدر، وأي رحابة أكبر من هذه..؟!

كذلك على المثقف ألا يتعالى على القارئ، وألا يضلله، وألا يتلاعب بعواطفه، وألا يقسره على تغيير إيماناته.

وبالاختلاف نصل إلى التفاهم، وعلى ذلك يجب أن يكون اختلاف الآراء وسيلة للتنوع وإثراء الحياة الثقافية والفكرية في رحاب العروبة أُسِّ الأمة صاحبة أعلى رصيد ثقافي وأعمق حضارة إنسانية..

إننا محاطون بالتحديات، ومهددون بالمخاطر، مما يوجب علينا ضرورة توحيد جهودنا، وتكاتفنا لمواجهة الصعاب التي تكتنف أمتنا اليعربية الماجدة وعلينا أن ندرك بشكل جدي أننا أمام أزمات حادة وخطيرة تهدد وجودنا وأمننا ووحدتنا وتماسكنا وتحاول جاهدة وبكل الوسائل أن تعصف بنا في موجات من الخلاف العشائري والقبلي حتى لا نمارس دورنا الحضاري، ولا نحتل مكاننا اللائق تحت الشمس الجديدة، لكي نظل في دائرة الجمود، لا نفكر، لا نتقدم، لا نبني، لا نستشعر آفاق المستقبل، لا نعي ما عندنا، لا نلتفت إلى تاريخنا.

إن التشتت والتمزق والتراشق بالتهم والظنون، والاقتتال على أسس إيديلوجية ومعتقدية لن يزيدنا إلا ضعفاً، وسيخسر الجميع، وسيكون الرابح الوحيد أعداء الأمة..

إن المثقف إذا امتلك سلطاته بتشريعاتها الوجدانية والذاتية وصاغها إبداعاً، سيبعث حتماً أمجاد أمته، ويعيد ألق حضارتها، وسيكون الرائد الأول في نظر المجتمع الذي سيعطيه الحق في إدارة دفة التغيير ونقله من ظلام الماضوية إلى إشراقة الحاضر.



من مظاهر التطور والتجديد

في الشعر السوري الحديث

د.خليل الموسى

-1-

ليس كما يدّعي كثير من الدارسين والشعراء، وفي مقدّمتهم نازك الملائكة، بأنّ التجديد في الشعر وليد طفرة محدّدة، أو اطلاع على قصيدة غربية أو مذهب أدبي أو سواه، فالتجديد في الشعر أصعب أنواع التجديد، ومخاضه طويل، وبخاصة في الشعر العربي، لأنّ للشعر عند العرب مكانة عميقة في النفوس، فهو ديوانهم، وقد ظلّوا يفتخرون به على الأمم، ومن هنا فإنّ بذور التجديد قديمة تعود إلى بدايات العصر العباسي حين اختلط العرب بسواهم، فكان الشعر المحدث في شعر بشار بن برد، وكان خروج أبي نواس على منهج القصيدة بعامة، وعلى الأطلال بخاصة، وكان خروج أبي تمام على "عمود الشعر"، وهذا ما استدعى ابن الأعرابي إلى أن يقول في شعر أبي تمام مقولته الشهيرة: "إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل"1-، ثم هو في خروج المتنبي على ما هو متعارف عليه، في بعض الأغراض الشعرية، ثم كان التجديد الكبير في موسيقا الشعر في كتابة الموشحات، وهذا ما دفع النقاد والدارسين العرب في القديم والحديث إلى إخراج هذا اللون من الشعر، وهذا ما فعلوه من قبل بالأراجيز، وسمّوا بحر الرجز "حمار الشعراء" لسهولة النظم عليه وكثرة زحافاته، ويذكّرنا هذا بما فعله أرسطو من قبل بالشعر الغنائي الذي نفاه من كتابه الرائد "فنّ الشعر" ولذلك كلّه إن مخاض الشعر طويل، وكلّ تجديد فيه يُجابه بالرفض.

■ ليس التجديد في الشعر وليد لحظات محدّدة، وهو لم يبدأ مع نازك في قصيدة الكوليرا.

ليس التجديد في الشعر المعاصر وليد لحظات محدّدة، وهو لم يبدأ مع نازك في قصيدة "الكوليرا" أو مع السياب في قصيدته "هل كان حبّاً؟"، وإنما بدأ قبل ذلك، ولم يبدأ مع خليل حاوي أو أدونيس، وإنّما بدأ قبلهما بأزمان. كان شعر نازك والسياب والحاوي وغيرهم، حلقة ضمن سلسلة حلقات متداخلة متتابعة من التجديد الذي بدأت تباشيره منذ منتصف القرن التاسع عشر، وعلينا أن نتساءل: هل نستطيع أن نهمل مثلاً إبداعات أبي شبكة وبخاصة في "أفاعي الفردوس"، وإبداعات علي محمود طه المهندس، وبخاصة في "الملاح التائه"، ودورهما في حركة التجديد الشعرية؟ وإذا أهملنا ذلك فإلى أيّ شعر نُعيد مكوّنات شعر نازك والسياب في المرحلة

الأولى؟ ولنا أن نتساءل أيضاً: هل نستطيع أن نُهمل تأثيرات نزار قباني فيما نظمه عبد الوهاب البياتي ومحمود درويش، وبخاصة في مراحلهما الأولى؟ وهل نستطيع أن نهمل أثر المدرسة اللبنانية فيما نظمه نزار قباني مثلاً؟ وإذا أهملنا ذلك كلّه فهل نستطيع أن نهمل ما قدّمه خليل مطران في قصائده الدرامية والملحمية والقصصية في استلهام الرموز للتعبير عن حالات معاصرة؟ وإذا أهملنا خليل مطران في هذه القصائد فهل نستطيع أن نلغي دور البارودي في تذليل لغة الشعر الحديث بعد أن كانت حوشية جافة، وإعادة الشعر العربي إلى إشراقة ديباجته في العصر العباسي وتخليصه مما علق به في أواخر عصور الانحدار من عاميات وأعجميات وصناعة مقيتة وسواها؟

وإذا سلّمنا لهؤلاء بالريادة والفتح، فعلينا أن نتساءل: هل كان هؤلاء بلا أصول أو آباء؟ ألم يستفد خليل مطران -مثلاً- من نجيب الحداد وشبلي الملاط في الاتجاه بالقصيدة الغنائية إلى التعبير الدرامي اللاّمباشر والتخفيف من حدّة الغنائية والخطابية في مطلع هذا القرن؟ وألم يستفد جبران خليل جبران نفسه من فرنسيس مراش الحلبي في إعادة كتابة الموشحات بأشكال جديدة2-، ولذلك كان التجديد الشعري حلقات متداخلة ومتصلة، وكان الوقوف عند حلقة دون الأخرى خطأ فادحاً بحقّ الموضوعية، وهذا ما دفعنا إلى أن نكون قريبين من المقاربة الموضوعية إلى الحدّ الذي تسمح به المساحة المكانية والزمانية وما بين أيدينا من معطيات.

-2-

بدأ الشعراء والأدباء، ولاسيّما الذين اطلعوا منهم اطلاعاً مباشراً على الآداب الغربية، كالفرنسية والإنكليزية، يجدون فوارق كبيرة بين أدب العرب والأدب المكتوب بهاتين اللغتين، وأهمّها عدم وجود الملاحم والمسرحيات في الشعر العربي، والأهم من ذلك أنهم وجدوا أن أدب الغرب أدب حياة، في حين أنّ الأدب العربي في عصرهم أدب صناعة لفظية وجمود في المحتوى والشكل.

■ هبت رياح التغيير حين راح مارون النقاش يكتب مسرحياته قبيل منتصف القرن التاسع عشر بقليل.

هبّت رياح التغيير حين راح مارون النقاش (1817-1855م) يكتب مسرحياته قبيل منتصف القرن التاسع عشر بقليل، وهي مسرحيات نثرية يتنابها بعض المقاطع الشعرية المختلفة، في الأوزان والقوافي، وهي مقاطع قصيرة موظّفة حوارياً ومسرحيّاً، وكان مارون النقاش يعي نقدياً في بيانه الأول (خطبته) دور المسرح وجوهره ووظيفته، كما كان يعي أهمية تأصيله، فقد أبرز لمتفرّجيه، وهم من علية القوم "مرسحاً أدبيّاً وذهباً إفرنجيّاً مسبوكاً عربيّاً"3-، وكانت هذه المقاطع الشعرية قريبة التناول، بعيدة عن الصناعة والتعقيد شأن الشعر الغنائي في تلك الآونة، وهي ذات أسلوب شعري يميل إلى البساطة والتحرر من سلطة البديعيات والألاعيب اللفظية، واقتربت بموضوعاتها الدرامية من الحياة، فهذا عرقوب (خادم أبي الحسن المغفل)، وهو شخصية وصولية ذات مصالح خاصة، وهو مستعدّ بأن يبيع سيّده المفلّس بأبخس الأثمان، ولذلك يسخر منه في سرّه من هذا السيّد المفلّس والمغفّل معاً بعد أن خدّره، بالاتفاق مع شخصيات أخرى، فيقول مارون النقاش على لسان تلك الشخصية:

لم يكن إلاَّ أمس أمسِ المسا

أمس يوم الاثنين بعد العِشَا

حينما بَنَّجُوكَ في غفلةٍ

مع شُرب المُدام وقت العَشَا4-

ولما أدرك أبو الحسن في نهاية المسرحية

أنـه كـان مغفّـلاً، وأن خادمـه عرقوبـاً كـان يتـآمر عليه قال بذاته (أي يخاطب ذاته في سرّه):

ها ها مها عقلي اندهى

دهاهُ ذا الشيطان

(مشيراً إلى عرقوب):

شيخ الضلال هذا المقال مضمن بيان

فالآن جاد عقلي وعاد حسستُ فيما كان

عرفتُهُ كشفْتُهُ يا أيُّها الخوان5-

إنّ هذه اللغة جديدة في المثال الأول، وهي قريبة إلى بنية الموشّح في المثال الثاني، وهي معبّرة عن الشخصيات دالّة موظّفة، وتختلف اختلافاً بيّناً عن لغة الشعر في تلك الآونة.

أخذت بنية البيت التقليدي في وحدته الشكلية والمضمونية تتخلخل منذ أن أخذ الشاعر يلتفت إلى موضوعات جديدة تقتضي منه تغييراً في بنية البيت، فحاول رزق الله حسّون الحلبي الأرمني (1825-1880) أن ينظم "سفر أيوب" من العهد العتيق في كتابه "أشعر الشعر"، وقد اضطره ذلك في فترة متقدمة إلى أن يلجأ إلى الشعر المرسل، وقد قال شارحاً منهجه في ذلك: "وقد سنح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية لأنّ حدّ الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تشترط إلاّ لتحسينه، فقد كان الشعر شعراً قبل أن تعرف القافية، كما هو عند سائر الأمم، ولم يُسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافيها"6-

كانت الخطوة الأولى على طريق شعر التفعيلة نظم الشعر المرسل الذي ازدهر في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن العشرين. أما الخطوة الثانية فكانت في اختيار النظام المقطعي والمربعات والمخمسات والمزدوجات وسواها، وكان لشعراء المهجر الشمالي دور في هذا المجال، وهذا ما فعله جبران في "البدائع والطرائف"، وأبو ماضي في "الجداول"، ورشيد أيوب في "أغاني الدرويش"، ونعيمة في "همس الجفون"، ونسيب عريضة في "الأرواح الحائرة"، وكانت نسبة الشعر المقطعي كبيرة في هذه المجموعات الشعرية7-.

■ كانت الخطوة الأولى على طريق شعر التفعيلة نظم الشعر المرسل الذي ازدهر في أواخر القرن التاسع عشر.

وكانت الخطوة الثالثة على طريق شعر التفعيلة قصيدة "النهاية" لنسيب عريضة، وقد نظمها في عام 1917، ومنها:

كفّنوهُ!

وادفنوهُ

أسكنوه

هوّة اللحد العميقْ

واذهبوا لا تندبوه، فهو شعبٌ

ميّتٌ ليس يفيقْ

* * *

هتكُ عرضٍ

نـهبُ أرضٍ

شنق بعضٍ

لم تحرِّك غضبه

فلماذا نذرفُ الدمع جزافاً؟

ليس تحيا الحطبة8-.

أما الخطوة الرابعة فكانت في مصر لشاعر من أصل سوري يعيش في الاسكندرية، وهو الشاعر خليل شيبوب، وقد نشر في مجلة "أبولو" في عام 1932 قصيدته "الشراع" ومنها:

هذا البحرُ رحيباً يملأ العَيْنَ جلالا

وصفا الأفقُ ومالتْ شمسُهُ ترنو دلالا

وبدا فيه شراعٌ

كخيالٍ من بعيدٍ يتمشّى

في بساطٍ مائجٍ من نسجِ عشبٍ
أو حمامٍ لم يجد في الروضِ عشًّا
فهو في خوفٍ ورعبٍ9-.

ربما كانت الخطوة الثالثة، وهي أسبق زمنيّاً، أقرب إلى شعر التفعيلة من الخطوة الرابعة، فقد اعتمد نسيب عريضة في قصيدته على تفعيلة "فاعلاتن" في بناء قصيدته الإيقاعي، وكان ينهي أحياناً الشطر بتفعيلة "فَعِلُنْ"، وهذا جائز في الرمل، وقد كانت الأبيات تندفع بحرارة غضباً على شعبه الذي لا يثور على مستغلّيه وجلاّديه، وعنوان القصيدة "النهاية" دالّ دلالة عميقة على ما تحته، فهو قد نفض يديه من مستقبل هذا الشعب العريق في الذل والمهانة والخنوع. أما قصيدة خليل شيبوب فهي على أوزان متعددة، فمن أبياتها ماهو على بحر الطويل، ومنها ماهو على بحر الخفيف، وفيها الرمل والوافر والرجز. وقد تنبه إبراهيم عبد القادر المازني في وقت مبكر لقصيدة "النهاية"، فكتب في جريدة "الأخبار" في السادس من كانون الأول عام 1921 عن وزن هذه القصيدة قائلاً: "وهو وزن مقبول يسيغه الذوق السليم"10-، والمهمّ في الخطوة الرابعة أن الشاعر شيبوب قد قدّم لقصيدته بمقدمة نقدية قصيرة فرّق فيها بين الشعر الذي يكتبه وبين الشعر المنثور، فقال: "الشعر المطلق أو الشعر الحرّ غير الشعر المنثور، لأن نثر الشعر إنّما هو افتكاكه من قيود الوزن والقافية. أما الشعر المطلق فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط. أما القافية فقد اختلفوا في إبقائها أو إغفالها"11-.

■ *كان التجديد الشعري حلقات ودوائر متتابعة متداخلة أدت إلى ولادة التفعيلة وذيوعها وانتشارها في منتصف القرن العشرين.*

هكذا كان التجديد الشعري حلقات ودوائر متتابعة متداخلة بدأت حركتها منذ منتصف القرن التاسع عشر، فكانت ولادة قصيدة التفعيلة وذيوعها وانتشارها في منتصف القرن العشرين طبيعية في العراق، وقد أسهم بعض الشعراء العرب في هذه الولادة الصعبة، ولكن كان للشعراء السوريين في الوطن والمهجر (حسّون –مرّاش – عريضة– شيبوب) دور لا يقلّ عن دور الشعراء في الأقطار العربية الأخرى.

ونتساءل أخيراً: هل كان ثمة ضرورات للخروج على الشعر العمودي أو أنّ الأمر لا يعدو كونه حبًّاً في التجديد الشكلي والبحث عن أوزان أو أشكال مختلفة كما كان يفعل شعراء عصر الانحدار في البحث عن أشكال جديدة، وإبراز قدرتهم في استخدام ألفاظ منقّطة أو غير منقطة، أو تقرأ من اليمين إلى اليسار كما تقرأ من اليسار إلى اليمين.. وهكذا؟.

لاشك في أنّ ضرورات عدّة مرّت على شعرائنا اقتضت هذا التجديد، ولعلّ أهمّها: – ضرورات عصرنة الأغراض الشعرية، فقد أصبحت موضوعات الشعر العمودي (مديح – فخر–هجاء... الخ) غير ملائمة للشعر الحقيقي منذ بداية مطلع عصر النهضة، فقد ولّى عصر المديح والفخر في عصر يتلمّس فيه الإنسان العربي مكاناً له في العالم، وفرض العصر الحديث موضوعاته الجديدة بقوّة، والشكل العمودي متين، ولكنه راسخ في الذهنية العربية، ويقترن رسوخه بهذه الموضوعات، ولذلك كان لابدّ للشاعر من أن يبحث عن أشكال جديدة لتتلاءم مع الموضوعات الجديدة للحركة الجدلية بين المضمون والشكل.

–ضرورات أجناسية، إنّ الشعر العربي القديم غنائي بطبيعته، فلما بدأت النهضة وبدأ بعض الشعراء يستخدمون الشعر في المسرحية والقصة والدراما والملحمة كان عليهم أن يطوّعوا الشكل الشعري لموضوعاتهم هذه من جهة، وكان على هذا الشكل أن يتنوّع ويلين ليتلاءم والحوار الشعري من جهة ثانية، وكان عليه أن يتغيّر بين شخصية وأخرى، ليتلاءم مع الشخصية التي تتكلّم

من جهة ثالثة، وكان عليه أيضاً، وهذا هو الأهمّ، أن يتماوج ويندفع بحركات متدافعة قوية في المواقف الصعبة ليسوق الحركة المسرحية أو الدرامية أو الملحمية أو القصصية إلى العقدة فالذروة فالنهاية، وهذا ما بدأ في المسرحيات الشعرية، ثمّ تعزّز هذا الاتجاه الدرامي في شعر خليل مطران اللامباشر (الجنين الشهيد- مقتل بزرجمهر- نيرون....الخ)، وبعض شعر المهجريين (المواكب لجبران)، واستمرّ تطور هذا الشكل الشعري قبل وبعد وعند جماعة أبولو في النظام المقطعي والمربعات والرباعيات والمزدوجات والمخمّسات وسواها، وبما أن الرتوب سمة من سمات الشعر العمودي، فإن الشعر الدرامي اقتضى الخروج على هذا الشكل.

-ضرورات تقانية، كان شعر المناسبات مباشراً، وكان الشاعر يتوجّه بالخطاب إلى المخاطب مباشرة، سواء أكان هذا المخاطب ممدوحاً أم حبيبة أم خصماً أم مهجّراً أم سوى ذلك، وكان الوضوح سمة ملازمة للشعر القديم، فإذا كانت موارية أو تورية أو سوى ذلك فهي من خلال الأدوات البلاغية المعروفة، إنّ الأقنعة والأصبغة والرموز قليلة ونادرة في الشعر القديم، ولكنّ الشاعر الحديث أصبح بحاجة إلى التعبير اللاّمباشر، فمال إلى استخدام الرموز والأساطير والأقنعة، واستلهم صفحات وشخصيات ومواقف من التراثين الإنساني والعربي للتعبير عن تجارب معاصرة، وإذا كان الشعر العمودي مقترناً بالتعبير المباشر، فإن التعبير اللامباشر واستخدم تقانات معاصرة كانا يقتضيان من الشاعر أن يلتفت إلى أشكال تعبيرية جديدة.

-ضرورات اقتضتها التجارب والرؤى المعاصرة، ففي شعر المناسبات والمباشرة كثير من الوعظ والتعليم والخطابة، حتى إنّ الشاعر امتزج بالخطيب والمعلّم والكاهن في كثير من القصائد التعليمية، وتسلّلت الخطابة والصوت المرتفع الواحد والنبرة المتشابهة إلى بنية القصيدة العمودية، ولكن العصر الحديث فرض كثيراً من موضوعاته الجديدة (الرفض -الغضب-القلق- الاغتراب- الاكتئاب...الخ)، إضافة إلى مواقف ورؤى وحساسيات مختلفة، وكان الشكل العمودي مرتهناً بإيقاعية محدّدة إلى حدّ ما، ولا يستطيع الشاعر أن ينفلت منها كلّ الانفلات، وهي لا تتناسب أحياناً مع تأجّجاته النفسية (قصيدة النهاية لعريضة)، وحالاته المتحولة، وبخاصة أن الإنسان المعاصر غدا ممزقاً بين ما يراه وما يسمعه، بين تجاربه وبين معارفه، ولذلك كان لابدّ للشكل من أن يكون مطواعاً للتعبير عن مثل هذه الحالات.

■ في شعر المناسبات والمباشرة كثير من الوعظ والتعليم والخطابة حتى إن الشاعر امتزج بالخطيب والمعلم والكاهن.

-ضرورات بصرية: إن الشعر العمودي نُظم ليلقى، وهو ذو هندسة واحدة على الصفحة، وبما أن العصر الحديث هو عصر الطباعة والورق، كان لابدّ للبصر من أن يشارك السمع في هذا الجنس العريق، وبخاصة أن العصر عصر قراءة، ولذلك كان الشكل الجديد يمنح بصر القارئ شيئاً من المتعة التي لا يمنحها الشكل الهندسي للقصيدة العمودية.

قدّم شعر التفعيلة نماذج درامية وقصصية وملحمية رفيعة المستوى، مستخدماً في ذلك الأسطورة والشخصيات اليومية (حفّار القبور- المومس العمياء- المخبر- البحّار والدرويش- لعازر 1962...الخ)، وثمة تقانة القناع التي شاعت في الستينيات للتعبير عن المرحلة أو الذات (السندباد في رحلته الثامنة -وجوه السندباد -قالوا لأيوب- رحل النهار.. الخ)، ولذلك يحقّ لنا أن نتساءل: أين نحن اليوم وفي نهاية القرن من هذه الاتجاهات وتلك التقانات؟.. ثم هل ثمة من ضرورة باقية لشعر التفعيلة؟

-3-

علينا أن نفرّق هنا بين مصطلحات ثلاثة، هي الشعر المنثور والنثر الشعري وقصيدة النثر، فلا شكّ في أنها مصطلحات مختلفة، فالشعر المنثور غير النثر الشعري، والنثر الشعري غير قصيدة النثر، وقد تخبّط بهذه المصطلحات كثير من الدارسين والشعراء المعاصرين، وخلطوا بين الأجناس الثلاثة خلطاً عجيباً، ثم تلاشت بعد ذلك تسمية الشعر المنثور والنثر الشعري في كتاباتنا الصحفية المستعجلة، وبقي مصطلح قصيدة النثر الذي أُلحق به ظلماً كل نثر فني غير موزون، وصار شعراء قصيدة النثر عندنا أعداداً كبيرة جداً، وقد توافرت لبعضهم مناسبات عديدة للظهور، ولذلك علينا أولاً أن نتوقف عند هذه المصطلحات، ونحاول أن نتلمّس الفروق بينها من خلال بعض المعطيات.

أما الشعر المنثور فقد قدّم أمين الريحاني تعريفاً له، فقال: "يُدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالإفرنسية VERSE LIBRE وبالإنكليزية FREE VERSE –أيّ الشعر الحرّ الطليق –وهو آخر ما إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج. وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، وولت وتمن أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية، على أنّ لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة وولت وتمن هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها. وقد انضمّ تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أمريكا وأوربا العصريين. وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات (وتمنية) بين أعضائها فريق من الأدباء المغالين بمحاسن شعره، المتخلّقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيّعين لفلسفته الأمريكية، إذ أنّ مزايا شعره لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط، بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو أغرب وأجدّ"12.

■ إن الشعر العمودي نُظم ليلقى وهو ذو هندسة واحدة على الصفحة.

يُلاحظ على هذا التعريف ما يلي:

1- أنّ هذا اللون أرفع ما عند الإفرنج من شعر، لتحرّره من الأبحر المعروفة، وهذا يعني أنّ الشعر شكل عند الريحاني، أو هكذا فهمه.

2- أن هذا اللون لا يخلو من وزن مخصوص، وقد تجيء فيه القصيدة متعدّدة الأوزان، ولكنّ الريحاني لم يتعرض لا من قريب أو من بعيد لهذا الوزن المخصوص، وربما كان في ذهنه الإيقاع النثري الداخلي بما فيه من تلوينات وحركات مختلفة. أما أن تجيء القصيدة الواحدة من أبحر عديدة فهذا ماهو مستغرب من الريحاني، وعلى كلّ حال فقد بدأ شعراء المهجر بعد ذلك ينظمون بعض قصائدهم على غير بحر واحد، ولكنّها أوزان عربية معروفة، ومن ذلك قصيدة "المواكب" لجبران، وقصيدة "الشاعر والسلطان الجائر" لأبي ماضي، وعُرف هذا اللون في شعر الوطن عند نقولا فياض في ديوانه "رفيف الأقحوان"، وعند إلياس أبي شبكة، في غير قصيدة، ثم نظم عليه بدر شاكر السياب، وزاوج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة في بعض قصائده، ونجده عند سوى هؤلاء الشعراء أيضاً.

3- أنّ مبتكر هذا اللون وزعيمه دون منازع الشاعر الأمريكي وولت ويتمن، وهذا يعني أن الشعر المنثور العربي يتمثّل ما نظمه ويتمن، ويستهدي به في كتاباته الجديدة.

4- أن فلسفة ويتمن في شعره وخياله خلّاقان جديدان يرفدان شكله الجديدة.

5- الجمعيات الوتمنية في أمريكا مغالية بمحاسن شعر ويتمن، وهذا استدراك من الريحاني

علـى الرغم من أنّـه معجب بهذا اللـون من الشعر.

وثمـة ناقـد معاصـر يعـرّف هـذا اللـون مـن الشـعر، فيقـول: "الشــعر المنثــور: يُسـتخدم هـذا المصطلح العربي في مقابل ما يُسمَّى في الأدب الإنكليزي POETRY IN PROSE، وكذلك فـي مقابـل الشـعر الحـرّ FREE VERSE بالمفهوم الأمريكي –الإنكليزي، لاسيما النوع الذي يكتبـه والـت هوايتمـان WALT WHITEMAN"13-.

ويصـف موريـه هـذا اللـون مـن الشـعر فـي مكان آخر من كتابه، فيقول: "أما الشعر المنثور فقد قـام علـى أسـاس الإيقـاع النثـري باسـتخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي والترادف والتقابل والتنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب تكرار السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعـة –وذلـك تقليـداً للشـعر الحـرّ الـذي يكتبـه الإفرنج"14.

يُلاحظ على هذين التعريفين ما يلي:

1-أنّ الشعر المنثـور مصطلح جديد فـي الشـعر العربـي، وهـو منقـول مـن الثقافـة الإنكليزيـة الأمريكيـة بعامـة، ومـن أعمـال ويـتمن بخاصـة.. أي هو تقليد لهذا اللون الأمريكـي أو الإنكليزي.

2-أنّه يعتمد على الإيقاع النثري بدلاً من الإيقاع الخارجي الوزنـي.

3-أنه يعتمد على التوازي بين الجمل لتعويض ما فقده من إيقاع خارجي.

4-أنـه يعتمـد علـى الترادف الصـوتي والمعنـوي، لتعويض الإيقاع الخارجي.

5-أنـه يقـوم علـى التقابل الضـدّي فـي المفـردات والجمـل والتراكيـب (المقابلـة بـين الشـيء ونقيضـه).

7-أنـه يعتمد علـى التكرار فـي السطور والكلمات والأفكار.

كان أمين الريحاني أول من فتح هذا الباب في عام 1905 في مجموعته "هتاف الأودية" التي استهدى فيها بخطا ويتمن، ومنها قوله في مرثاة الملك فيصل:

حلّق النّسْرُ في الفضاء بعيدا
رجع النّسْرُ في الفضاء شهيدا
نسرُ العروبة مدرجهُ السهول
ومشحذ جناحه جبال الرسول
نسرُ العروبة حبيب الحرم، وربيب البوادي
البادية مرضعته، والخيام مأواهُ
الرمال فراشه وملعب صباهُ
نسر العروبة في حمى الحرية
طليقٌ جريءٌ، وديعٌ أبيٌّ أنيسٌ وفيّ15.

إنّ التأمل في هذا المقطع يبيّن ما يلي:

1-شعر موزون ومقفّى إلى حدٍّ ما، وهو يعتمد علـى التـوازي والتسـاوي بـين الجمـل فـي إيقاعيتها الداخليـة، فالسـطران الأول والثـاني متساويان إيقاعيّاً، وهما من بحر الخفيف، والسطر الأخير من بحر المتقارب.

2-وزّعت الأبيـات علـى نهايـات القـوافي، وعنـد اسـتقرار الإيقـاع، علـى حـرف الـروي، وإن كانت القوافي مختلفة.

3-التكرار حاصل بين بعض المفردات (النسر – في الفضـاء– نسر العروبة.. الخ).

4-موضوع القصيدة من الموضوعات الموغلة في التقليدية، وهو الرثاء.

5-الصور جامدة باهتة مألوفة.

ونتوصل أخيراً إلى أنّ ثورة الريحاني كانت فـي هـذا المقطـع فـي الشـكل الخـارجي، والشـكل

■ ما دام العصر عصر قراءة فإن الشكل الجديد يمنح بصر القارئ شيئاً من المتعة التي لا يمنحها الشكل الهندسي للقصيدة العمودية.

الخارجي لا يعني الحياة، وإنما هو إبدال شكل بآخر.

ومما نظمه الريحاني أيضاً هذا المقطع من قصيدته "ابنة فرعون" ألقاها في القاهرة سنة 1922:

أكبر الشرقيات الباسمات للدهر

وأحدث الشرقيات الناهضات..

هي أول من حمل ميزان القسط

وأول من استرقّ العباد

لها الصولجان المرصع ماساً

ولها السوط الملطّخ دما

أوَّل من قال للموت: لا

وأول من قال للحياة: نعم16.

يلاحظ القارئ على هذه الأبيات ما يلي:

1-التداخل شكلياً، وبخاصة في توزيع الشطرات، بين مصطلحي "الشعر المرسل" و "الشعر المنثور"، فالأبيات وزّعت على طريقة الشعر المرسل، ولكنه منظوم، وليس في هذه الأبيات وزن محدّد، والشعر المرسل معروف قبل الريحاني (حسّون)، ولذلك فإنها تندرج في نهاية المطاف في قائمة الشعر المنثور.

2-أن اللغة التي يخاطب بها الريحاني قارئه نثرية، وصوره نثرية، فلم يمتلك هذا الأديب، في هذه الأبيات على الأقل، اللغة الشعرية المتدفقة والمتألقة والمتوهجة والموحية التي تستطيع أن تجذبنا إليها.

3-يتأتّى الإيقاع النثري في الأبيات من التساوي الإيقاعي الخارجي للجمل.

4-لا تزال الخطابية مهيمنة على الأبيات، وهذا ما عرفناه في الشعر الغنائي القديم.

ونقدّم مقطعاً ثالثاً وأخيراً من الشعر المنثور للريحاني، وهو المقطع الأول من قصيدته "ريح سموم":

بربّك القيوم، ما الذي تظنّه يدوم؟

صوت سمعته في الكروم، وقد مرّت عليها ريح سموم

فجفّت الأرض. وعادت كثيرة الكلوم

سقطت الجفان، وفزعت الأوراق إلى الغيوم

صوت صارخ في النجوم، ما الذي تظنّه يدوم؟17.

تذكّرنا هذه الأبيات بالمقامات، وبأسلوب أدباء عصور الانحدار في عنايتهم بالشكل، فالريحاني تخلّى في بعض الأبيات عن الوزن، لكنّه لم يتخلّ عن القافية ورنينها المتقارب، ولم يباعد بينها، واستخدمها خارجيّاً وداخلياً، وكانت صوره فقيرة، وقد استعاض عن حركة الصورة في القصيدة بالإيقاع النثري من جهة، وبإيقاع القافية ورنينها المتواصل من جهة أخرى.

عجز الريحاني عن أن يبثّ في أبياته النسمة الشعرية، أو يدفع إليها نسائم الحياة والحركة، فكان أسلوبه قريباً من النثر الفني الذي عرفناه عند بعض أدبائنا القدماء، وكانت كتاباته تهتم بالخروج على ما هو مألوف شعريّاً، لكنّه خرج بتطبيقاته من الشعر إلى النثر، فظلّ أثره محدوداً فيما تلاه.

كان جورجي زيدان أول من أطلق على هذا اللون من الشعر مصطلح "الشعر المنثور"، وذلك حين أرسل إليه الريحاني في عام 1905م قصيدة من هذا النوع، فقدّم لها الريحاني بمقدمة بعنوان "الشعر المنثور في اللغة العربية"، وبيّن فيها محاكاة هذا اللون لشعر الفرنجة، وقال فيها "ومن أدبائنا الذين توقفوا إلى ذلك صديقنا أمين أفندي

▪ ***مصطلحات ثلاثة هي الشعر المنثور والنثر الشعري، وقصيدة النثر، إنها مصطلحات مختلفة ومتباينة.***

ريحاني.. وهو مولع باللغة العربية وآدابها فأحبّ أن يدخل فيها الشعر المنثور وهو من أقدر شعرائنا على ذلك"18-، ثمّ ردّ عليه في عدد آخر بولس شحادة مؤيداً الولوج في هذا الباب إلى أشكال شعرية جديدة والتحرّر من القيود الثقيلة التي تثقل كاهل الشاعر19-، وعلّق صاحب "الهلال" على رأي شحادة، ووجّه دعوته إلى شعراء مصر للإسهام في كتابة هذا النوع، فقال: "على أننا لا نرى ما يمنع إقدام أدبائنا على خوض هذا العباب بل نحن نستحثّهم على ذلك ليكون الشعر الموزون غير المقفّى من جملة ثمار هذه النهضة. وذلك بالطبع راجع لرأي شعرائنا العصريين وأكثر المجيدين منهم في مصر وفيهم من نفاخر به عصر البحتري أو المتنبي فإذا أجمعوا على شيء اقتدى بهم شعراء سائر الأمصار"20

ولخليل مطران تجربة واحدة في هذا اللون ألقاها في حفل تأبين أستاذه الشيخ إبراهيم اليازجي في كانون الثاني سنة 1907م (توفي اليازجي في أواخر عام 1906م)، وهي بعنوان "شعر منثور – كلمات أسف"، جاء فيها: "أطلق عبراتك من حكم الوزن والقافية.

"وصعّد زفراتك غير مقطعة عروضاً ولا محبوسة في نظام.

"قل وقد نظرت إلى الموت، وهو قاتل عامد.

"ما توصيه إليك النفس لدى رؤية إثمه الرائع.

"لا عتب على الحمام. هو الظلمة والحياة والنور.

"هو الأصل الأزلي، والنور حادث زائل.

"فإذا أزهر شارق في دجنة، فهو يكافحها وينافيها

إلى أن ينقضي سببه فيتضاءل، ثمّ يتلاشى فيها..."21-.

يلاحظ على هذا المقطع ما يلي:

1-استجابة خليل مطران لدعوة جورجي زيدان في الكتابة بهذا اللون من الشعر.

2-الدعوة إلى التعبير الشعري بعيداً عن قيود الوزن والقافية.

3-الإحساس المتدفّق والغنائية والمباشرة في تأمله في موضوع الموت.

4-الاعتماد على الموازنة والتكرار في بعض التراكيب.

لكنّ هذا المقطع لا يرتقي إلى مصاف شعر مطران الموزون المقفّى لا من حيث صوره، ولا من حيث موسيقاه، ولا من حيث تجليّاته الأسلوبية، فأقلع الخليل عن الكتابة في هذا الجنس الشعري المختلف عما كان يشتغل عليه.

أما النثر الشعري" "PROSE POETIQUE" فهو مختلف كلّ الاختلاف عن الشعر المنثور، وهو بعبارة وجيزة أن تجعل النثر يقول ما يقوله الشعر الحقيقي، وهو أن تحرّر النثر من نثريته، أو أن تكتب نثراً بلغة وصور وإيقاعات داخلية شعرية، أو أن تزرع في جسد النثر حقولاً وآفاقاً ورؤى الشعرية، وهذا ما فعله جبران خليل جبران في بعض كتاباته العربية، وبخاصة في "العواصف"، وقد كانت لديه القدرة على الرسم بالكلمات، يقول جبران في مطلع نصّه "أيها الليل".

يا ليلَ العشّاق والشعراء والمنشدين.

يا ليلَ الأشباح والأرواح والأخيلة.

يا ليلَ الشوق والصبابة والتذكار.

أيها الجبّار الواقف بين أقزام غيوب المغرب وعرائس الفجر، المتقلّد سيف الرهبة، المتوّج بالقمر، المتّشح بثوب السكون، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنّه

■ مبتكر الشعر الطليق هو الشاعر الأمريكي وولت ويتمن. والشعر المنثور العربي يتمثل ما نظمه ويتمن ويستهدي به.

الموت والعدم"22-.

ويخاطب جبران أبناء شعبه موبّخاً على خمودهم واستكانتهم للذلّ والعبودية في مقالته "يا بني أمي": "**أرواحكم تنتفض في مقابض الكهّان والمشعوذين، وأجسادكم ترتجف بين أنياب الطغاة والسّفّاحين، وبلادكم ترتعش تحت أقدام الأعداء والفاتحين، فماذا ترجون من وقوفكم أمام وجه الشمس؟**

سيوفكم مغلّفة بالصدأ، ورماحكم مكسورة الحراب، وتروسكم مغمورة بالتراب، فلماذا تقفون في ساحة الحرب والقتال؟

دينكم رياء ودنياكم ادّعاء وآخرتكم هباء، فلماذا تحيون والموت راحةُ الأشقياء؟"23-.

ويقول جبران في مقالته "بين ليل وصباح":

"**اسكت يا قلبي فالفضاء لا يسمعك.**

اسكت بالأثير المثقل بالنواح والعويل لن يحمل أغانيك وأناشيدك.

اسكت فأشباح الليل لا تحفل بهمس أسرارك ومواكب الظلام لا تقف أمام أحلامك.

اسكت يا قلبي، اسكت حتى الصباح، فمن يترقب الصباح صابراً يلاقي الصباح قويّاً. ومن يهوى النور فالنور يهواه.

اسكتْ يا قلبي واسمعني متكلّماً"24-.

يُلاحظ على المقطع الأول أن جبران اتخذ شكلين معاً، شكل الشعر المنثور، وهو ما تجّلى عند الريحاني من الكتابة إلى نصف الصفحة تقريباً، وترك فسحة من البياض في الأبيات الثلاثة الأولى، وشكل النثر الشعري فيما تبقّى، ويسوّغ ما فعله جبران في الشكل الأول، وهو قليل في كتاباته، أنه أراد أن يندفع بقوة إلى الكتابة، فكان هذا الشكل المتموّج بالإيقاعات الغنائية دافعاً للدخول فيما بعده، ويلاحظ أيضاً على هذا

■ ***الشعر المنثور مصطلح جديد في الشعر العربي، وهو منقول من الثقافة الإنكليزية الأمريكية بعامة.***

المقطع أن جبران يتكئ على التكرار (يا ليل)، والتوازي الصوتي في عبارات النص جميعها، وهو توازٍ متعدّد (الأبيات الثلاثة الأولى) و (السطور الأخيرة)، مما أغنى مقطعه بالترداد الإيقاعي المتماوج، وكان لأسماء الفاعلين في السطور الأخيرة دور في ذلك.

ويلاحظ أيضاً اعتماده على الصور الحسّيّة المبتدعة التخييلية في الأبيات الأخيرة، وعلينا ألاّ ننسى أخيراً أنه اعتمد على تقنية الحذف في السطور الأخيرة، فقد استغنى عن أدوات الربط بين الجمل المتساوية المتوازية، وهذا ما جعل نثره أكثر شاعرية.

ونتوقف في المقطع الثاني عند الثورة الجبرانية المنطلقة كالعواصف والسيول، وفيها السخرية المرّة مما أصاب بني قومه من خمول وخمود وتخلّف، ولذلك كان جبران هادماً بقصد البناء في رؤياه، ولا ننسى حركة التوازي الصوتي وما يشكّله من ترداد وحركة وتنوّع، ناهيك عن القافية الداخلية والصور المتنوعة المعبّرة، ويمكننا أن نعيد كتابة هذا المقطع على الشكل التالي:

أرواحكم تنتفض في مقابض الكهّان والمشعوذين.

أجسادكم ترتجف بين أنياب الطغاة والسّفّاحين

بلادكم ترتعش تحت أقدام الأعداء والفاتحين.

فماذا ترجون من وقوفكم أمام وجه الشمس؟

سيوفكم مغلّفة بالصدأ.

رماحكم مكسورة الحراب.

تروسكم مغمورة بالتراب.

فلماذا تقفون في ساحة الحرب والقتال؟

دينكم رياء.

دنياكم ادعاء.

آخرتكم هباء.

فلماذا تحيون والموت راحة الأشقياء؟

أما المقطع الثالث ففيه التكرار (اسكت)، والترداد الصوتي، والتدافع الحركي، والاعتماد على الصور الحيّة النابضة، وتدفق الشطرات حسب التدفق النفسي، ولذلك قال جورج صيدح عن أسلوبه: "هذا هو الأسلوب الذي اختاره جبران للإيضاح عما يعانيه من كآبة ومرارة ووحشة في حياة الغربة وعمّا يساوره من الأفكار والأحلام من تأملاته. كان يسمو عن العادي المألوف في التعبير عن الأشياء العادية المألوفة كأنه يكتب بقلم مسحور الأخيلة أو بريشة مغموسة بألوان قوس قزح. في كل عبارة من عباراته صورة فنية تتفتّح فيها الحياة وتتحرّك في جسم المعنى، ونبرة موسيقية بألوان قوس قزح، ونبرة موسيقية تثير رعشة حول الكلمات، كان ذا عين ثالثة -كما يقول- ترى في الطبيعة مالا تراه العيون وأذن باطنية تسمع من همس الليالي مالا تعيه الآذان"25، وقال محمد عبد الغني حسن في هذا الصدد: "ولا شكّ أن حركة التجديد في الأدب العربي، وحركة الحملة على القديم، وحركة التحرّر من قيود الأساليب والوزن- بل التفكير نفسه- ستظلّ مقترنة باسم جبران، على مدى الآباد والأزمان"26.

وإذا سألنا جبران عن سرّ عبقريته فإنه سيجيب عن ذلك من خلال مقالته "لكم لغتكم ولي لغتي"، فإنّ طريقته في الكتابة مختلفة كلّ الاختلاف عن طرق معاصريه، وهذا واضح من عنوان المقالة، وهو يرفض أن يتعامل مع اللغة بمثل ما يتعاملون به معها، فهم يتعاملون معها على أساس جماليات مفرداتها المعجمية، وهو يتعامل معها من خلال نسقها الكتابي الجبراني، فيقول: "لكم لغتكم ولي لغتي. لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي. لكم من الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومئ إليه الألفاظ ولا تلمسه، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه، لكم منها جثث محنطة باردة جامدة، تحسبونها الكلّ بالكلّ، ولي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها، بل كلّ قيمتها بالروح التي تحلّ فيها"27.

ويقدّم جبران في هذه المقالة بيانه الشعري الهام أو مفهومه للشعر والشعرية، فيقول: "لكم لغتكم ولي لغتي. لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي، وما يُحشر فيها من جائز وغير جائز، ولي منها جدول يتسارع مترنمّاً نحو الشاطئ فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله، أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه.

لكم منها الشعراء الفحول الفطاحل الخنازير، ومن صدرهم وشطرهم وخمسهم وذيلهم وشرحهم، ولي منها ما يتمشّى متهيّجاً مخجولاً، في قلوب الشعراء الذين لم ينظموا بيتاً ولم ينثروا سطراً.

لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة، ولي منها ما يتكبّر عن رثاء من مات وهو في الرحم، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء، ويأنف من تهنئة من يستدعي الشفقة، ويترفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه، ويستنكف من الفخر إذ ليس في الإنسان ما يفخر به سوى إقراره بضعفه وجهله"28.

ويبيّن جبران الفروق بين لغته ولغتهم وظيفيّاً ومستقبلاً، فلغتهم قواعد جافة وألاعيب بهلوانية لا تقع في قلب السامع ولا في ذهنه، ولا تحرّك آفاقه، ولا تستثير مخيلته، في حين أنّ لغتة ترفع معها إلى ما وراء الكلام، ولذلك هي لغة الحرية والمستقبل: "لكم لغتكم ولي لغتي... لكم منها "الترصيع" و "التنزيل" و"التنميق" وكلّ ما وراء هذه البهلوانيات في التلفيق، ولي منها كلام إذ كلام إذا قيل رفع السامع إلى ما وراء الكلام، وإذا كتب بسط أمام القارئ فسحات في الأثير لا

■ *كان جورجي زيدان أول من أطلق على هذا اللون من الشعر مصطلح "الشعر المنثور".*

يحدّها البيان.

لكم منها ماضيها وما كان في ماضيها من الأمجاد والمفاخر، ولي منها حاضرها ومستقبلها بما في حاضرها من التأهب وما سيكون في مستقبلها من الحرية والاستقلال"29-.

ونتوصل أخيراً إلى الفرق بين اللغتين جسداً وحياة وروحاً، يقول جبران: "لكم لغتكم ولي لغتي. لكم لغتكم عجوزاً مقعدة، ولي لغتي صبيّة غارقة في بحر من أحلام شبابها. وماذا عسى أن تصير إليه لغتكم وما أودعتموه لغتكم عندما يرفع الستار عن عجوزكم وصبيتي؟

أقول إن لغتكم ستصير إلى اللاّشي.

أقول إن السراج الذي جفّ زيته يضيء طويلاً

أقول إنّ أخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر.

أقول لكم إنّ ما تحسبونه بياناً ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلّسة.

...أقول لكم إنّ الشاعر رسول يبلّغ الفرد ما أوحاه إليه الروح العام، فإن لم يكن هناك رسالة فليس هناك من شاعر.

وأقول لكم إنما الكاتب محدث صادق، فإن لم يكن هناك من حديث صحيح مقرون ثابت فليس هناك من كاتب. أقول لكم إن النظم والنثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة"30-.

وبناء على ما تقدّم نلجأ أخيراً إلى التفريق بين النثر الشعري والشعر المنثور إلى ما كتبه أنيس المقدسي، إذ يقول: "وهنا لابدّ لنا من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور. فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوّة في العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز، وقد عُرف بذلك كثيرون، وفي مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية... على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي. وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي. وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني"31.

■ *الشعر المنثور غير الشعر الخيالي وهو محاولة قام بها بعضهم محاكاة للشعر الإفرنجي.*

إذاً كانت هناك طريقتان في الكتابة الأسلوبية، طريقة الريحاني، وهي شكل شعري في النثر، وطريقة جبران، وهي أسلوب شعري في النثر. كتب جبران بهذا الأسلوب في قصصه ومقالاته، ونجح فيها أيّما نجاح، لأنه كان موهوباً، وانتشر أسلوبه وذاع فيما نسميّه اليوم بشعرية الرواية أو السرد، وقد كان لأسلوبه تأثير عميق في قصيدة النثر العربية.

ليس المهمّ أن ننقل هذه الطريقة أو الأسلوب عن الغرب، وسواء أكان الناقل جبران أو جبرا أو الريحاني أو نازك الملائكة أو سواهم من الشعراء والأدباء والنقاد، ولكن المهمّ أن يكون الناقل مبدعاً وموهوباً. والموهبة أهمّ من الشكل، فالتجديد كما التقليد، يكون في الأشكال جميعها: الشكل العمودي -التفعيلة- النثر الشعري- الشعر المنثور- قصيدة النثر... الخ

ينفي جبرا إبراهيم جبرا في مقابلة معه أجراها رياض فاخوري، ونشرت في جريدة الأنوار البيروتية بتاريخ 11 تشرين الأول 1974 أن يكون ما كتبه جبران شعراً، وينفي أن يكون هو قد كتب القصيدة النثرية، وفي اعتقاده أنّ مصطلح "قصيدة نثرية" خطأ لابدّ من تصحيحه ورفضه. ثم يقول: "القصيدة التي أكتبها لا تتوخّى التفعيلة ولا القافية. إنها شعر حرّ، يحقّق بإيقاعه وصوره وتماسكاته الخاصة به التعبير الذي تحاوله القصيدة في أيّ شكل.

ليس كتب جبران شعراً بهذا المعنى. إنها نثر شعري. والفارق كبير بين الاثنتين. فأنت ترى أنّ في القصيدة التي أدافع عنها، دفقاً معيّناً يؤكّد على وحدتها العضوية من حيث الصور، ومن

حيث التصاعد الدرامي، ومن حيث الغاية الأخيرة للقصيدة، ويجعلها في النهاية أشبه بجوهرة لا يمكن اختصارها إلاّ إذا حطّمتها"32.

ونتوقف عن الملاحظات التالية حول هذه الإجابة:

1- *يرى جبرا أن مصطلح "قصيدة النثر" خطأ، وينبغي رفضه وتصحيحه، وهذه في الحقيقة عادة درج عليها بعض كتّابنا ودارسينا حول المصطلحات الوافدة، وهي كثيرة، مما سبّب بلبلة وتشوشاً في أذهان المثقفين، ناهيك عن القارئ العادي، فنحن نشغل أنفسنا بتصحيح تعريب المصطلحات واختراع أسماء جديدة لها، فتعدّد مسميات الشيء الواحد، حتى لنظنّه تفرّع إلى فروع وأغصان.. الخ، ومصطلح قصيدة النثر سليم، وهو منقول عن الفرنسية عن كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر.."، ثم إنّ المصطلح صار متداولاً ومشهوراً، والتنكر له أو تجاهله مشكلة لا نعرف إلى أين ستمضي بنا.*

2- *مفهوم جبرا للشعر الحرّ يقابل في الثقافة الأمريكية مصطلح الشعر المنثور عند الريحاني.*

3- *تشديد جبرا عن التصاعد الدرامي في القصيدة التي يكتبها، وقصائد جبرا أقرب إلى الغنائية منها إلى الدرامية، ويحضرني هنا رأي الدكتور محمد مندور الذي يرى أن الوحدة العضوية، وفيها التصاعد الدرامي، لا تتوافر في القصائد الغنائية، حين ذهب إلى أنّ هذه الوحدة "لا تكاد تُتصّور في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدّد، وإنما تتصوّر هذه الوحدة في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء وسط ونهاية"33-، وهو يرى أيضاً أن الوحدة العضوية "لا تكون إلاّ في فنون الأدب الموضوعي كفنّ المسرحية، وفنّ القصة والأقصوصة.. أما الشعر الغنائي الخالص، أو شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديماً أو تأخيراً في نسق أبياتها"34-، وبناء على ذلك ليس من الضرورة أن تتمتع قصيدة جبرا بالتصاعد الدرامي إذا كان جبرا دارساً جيّداً في النقد.*

4- *التأكيد على وحدة القصيدة في شعره، وهي تشبه -على حدّ عبارته- جوهرة يتعذّر اختصارها إلاّ إذا حطّمها، وهذا يذكّرنا بقول كولردج في وحدة القصيدة وشكلها العضوي: "استخراج حجر من الأهرام باليد المجرّدة لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير (في مؤلفاتهم ذات الأهمية القصوى على الأقل) دون أن تجعل المؤلف يقول شيئاً آخراً وشيئاً أسوأ مما يقول"35-.*

■ استخراج حجر الأهرام باليد المجردة لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير.

دخلنا في لعبة الشعر الحرّ. فحين نسقط جبران من قاموس هذا النوع الشعري، أين مكان أمين الريحاني من الشعر المنثور اليوم؟

فكانت إجابة جبرا: "لقد وضعت إصبعك على أساس من أسس الإشكال النقدي. إنّ أمين الريحاني كتب شعراً منثوراً ولم يكتب شعراً حرّاً بالمعنى الذي حددته في جوابي السابق (عن شعره)، والفرق هو أن المعنى والإيقاع، وكلاهما ينتهيان [كذا] بانتهاء السطر الواحد. وهذا يجعله شعراً تقليديّاً من حيث التركيب والغاية ولكنّه منثور"36-.

والحقيقة أنّ مثل هذه الإجابة غير مقنعة، وتحتاج إلى إعادة نظر، وبخاصة في أن الشعر المنثور غير الشعر الحرّ، وهما بلا وزن ولا

■ الشاعرية هي التي تحدد درجة الإبداع في اللغة وليس الشكل.

قافية، وهو يفرّق بينهما من حيث وحدة البيت ووحدة القصيدة، أي الفرق بين الخيال والتوهم، أو الشعر والنظم، أو الشكل العضوي والشكل اللاّ عضوي (الآلي)، هذا لا يكون في الشكل، وإنما يكون في الروح والقوة الصاهرة، والخبرة الشعرية، وإذا كان أمين الريحاني تقليدياً أو ناظماً في هذا النوع، فليس معنى ذلك أن التقليدية في طبيعة هذا النوع، ثم إن الشكل عند جبرا أهم من الأسلوب، واكتشاف الشكل هو الأهم عنده، والحقيقة التي لا تحتاج إلى برهان أن أيّ مطّلع على اللغات الأخرى يستطيع أن يكتشف أشكالاً في الشعر الفرنسي أو الإنكليزي أو الياباني أو الصيني، ثم ينقلها إلى العربية، ويُعدّ حينئذ من وجهة نظر جبرا فاتحاً، والحقيقة التي لا تحتاج إلى برهان أيضاً أن إدخال كلّ هذه الأشكال المختلفة إلى لغتنا هي عودة إلى أشكال عصور الانحدار، فهناك كان الشعراء يكتشفون أشكالاً مختلفة، ولكن نصوصهم كانت ميتة، ولذلك عاش جبران في نثره، ومن نثره الشعري، في أسلوبه وطريقته وأشكاله، عاش في كل جديد بعده، ولا زال صوته قويّاً فينا، لأنه كان صادقاً في تعبيره عن نفسه، أقول هذا، وربما اختلفنا معه في رؤاه أو بعض موضوعاته، ولكنّ ذلك لا يمنع أبداً من أن نعترف بصراحة بأنه أحيا اللغة في زمن كادت تموت فيه، ومات هؤلاء المقلدون ممن جاؤوا قبله أو جاؤوا بعده، ولذلك نذهب إلى أن الشاعرية هي التي تحدّد درجة الإبداع في اللغة وليس الشكل"37-.

أما مصطلح "قصيدة النثر" "POEME ENPROSE" فهو مختلف عما سبقه، وقصيدة النثر بنت الحداثة الشعرية بدءاً من بودلير إلى أيامنا، وربما كان تعريف الباحثة سوزان برنار، وهي أول من عمل عليها في الشعرية الفرنسية، أو في ما قيل فيها، فهي "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة مضغوطة، كقطعة من بلور.. خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"38-.

وإذا حاولنا أن نستخلص صفات هذا النوع من الشعر من خلال التعريف السابق فإنه يمكننا أن نتوقف عند ثماني صفات لها، وهي: نثرية- شديدة الاختصار والتكثيف- موحّدة- متوهجة- ذات بنية مستقلّة بذاتها- لا تعرّف لتحوّلاتها المستمرة- التوتر في دلالاتها- ثراء إيحاءاتها اللاّنهائية.

ويعرّفها مايكل رفاتير بأنها "المحدّدة اختبارياً بأنها وحدة دلالية قصيرة ومضاعفة الحتم وظاهرة للعيان"39-، وواضح من هذا التعريف أن ريفاتير يذكر صراحة أن تكون قصيرة متابعة لإدغار آلن بو في مقولته عن الشعر الغنائي، ويضيف ريفاتير: "أن قصيدة النثر أيضاً يُفترض فيها أن تكون مصقولة كاملة، كأيّ شكل فنيّ آخر- أي أن تكون رائعة، منتوجاً كاملاً"40-، وهذه إضافة توضيحية تبيّن أهمية الصناعة والتكثيف في هذا اللون الشعري. ويرى ريفاتير أنّ من الضروري أن تتميّز هذه القصيدة بالفكاهة (HUMOUR) والتنافرات التناصية "INCOMPATIBIL IT''S INTER REXTUELLES"، لأنها "تخلف الفكاهة التي تعطي النص مظهره وتخلق الشكل والمضمون الوافيين بالمراد واللذين يُحدثان الوحدة العضوية التي يتوقّعها المرء من قصيدة"41-، ويكون تميّزها في أن مولّدها يحتوي على بذور تناقض في الألفاظ42-، ولذلك تكمن دلالتها الكلية في التناص43-، وتكون حينئذٍ نصّاً موحداً، وهي تقدّم إلينا الإحساس بالوحدة، أي كلية الأثر والانطباع44، ولذلك هي تحتاج إلى قارئ يدرك التفاعل العلائقي والصراعي معاً، وهي "تتطلّب مشاركة هامة من جانب القارئ. (إنها

توافـق رولان بـارط للقابـل للكتابـة، أي لـلأدب الواقعي الحيّ، الذي هو ذلك النوع الذي يقتضـي "ناسخاً" لا قارئاً سلبيّاً)، وهذا هو الفرق الحقيقي بينها وبين النظم: لأنّ النظم، لا يحتاج إلى رحم، ولا يتوقف علـى رحم القصيدة: فهو موجود قبل النص، كأعراف أخرى، مثل النوع. وفي قصيدة النثر، يستبدل الرحم شكلاً لهجّياً فرديّاً خاصّاً بها بشكل مصنوع مسبقاً. وبما أنّ الثابت المحدّد لقصيدة النثر ينشأ معها ومنها. فإنه يكون بالتالي وافياً بالمرام تماماً"45.

وهكذا تكتمل قصيدة النثر وتتوافق عند ريفاتير كما هي في تعريف سوزان بيرنار، إلى حدّ ما.

استطاعت سوزان برنار في أطروحتها التي طبعت في سنة 1958، وهي المرجع الوحيد في العالم لقصيدة النثر أن تبيّن أن الوزن وحده ليس معياراً كافياً للتفريق بين الشعر واللاّ شعر، وبما أن هذه القصيدة قد فقدت الوزن –وهو عنصر هام– فقد كان عليها أن تعوّض عن ذلك، وإلاّ سقطت، فكان عليها أن تتكثّف إلى حدّ التمزّق والتوهم، وتقاوم بنفسها الانزلاق في النثرية، ولذلك فإنها "عالم مسوّر، مغلق على نفسه، ويكتفي بذاته، كتلة مشعّة، مشحونة، بحجم صغير، بلا نهاية من الإيحاءات"46، وهذا يعني أنها مستقلّة بذاتها، ومكتفية بما في داخلها، وهي مكتنزة بدلالاتها اللاّنهائية، وإيحاءاتها، وهي صغيرة الحجم.

ولذلك حاول شعراء قصيدة النثر أن يبحثوا عن عناصر شعرية غير الوزن والنظم، فكان الباب مفتوحاً أمام التغيير، لأن قصيدة النثر ضدّ النمذجة، وكان تباينها الداخلي وتوترها الدائم أهم صفاتها، تبيّن برنار تناقضات المصطلح بقولها: "نثر وشعر، حريّة وصرامة، فوضوية مدمّرة وفنّ منظم.. ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطيرة.. والغنية، ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها"47–.

ويمكننا أن نعدّد أخيراً شيئاً من تقانات هذه القصيدة، وهي تتوافر في كلّ قصيدة حسب أسلوب هذا الشاعر أو ذاك، وطبيعة القصيدة نفسها، وأهمّها أنها قصيدة التعرية والصدم والفجاجة، وهي "بلا ورقة توت شاعرية48–، وهي تستخدم المفارقة تقانةً للصدم والتأثير، كما تستخدم السرد والوصف، ويلجأ شاعرها إلى أن تكون قصيدته لوحة شعرية، إضافة إلى ما ذهبت إليه برنار من الإيجاز والتوهج والمجانية.

انطلق شعراء قصيدة النثر ودارسوها في العربية بدءاً من أدونيس وأنسي الحاج إلى آخر السلسلة من كتاب سوزان برنار، وقد حاولت أن تحدّد مواصفات قصيدة النثر الفرنسية بثلاث:

–**الإيجاز:** القصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير. عالم مغلق، مستقل، ذو وحدة كليّة في التأثير.

–**التوهج:** يتضمّن اللامألوف والغضب والجنون والمفاجأة والتشظّي والحركة والتوتر والغموض الدلالي والثراء.. الخ.

–**المجانية:** لا شيء خارج القصيدة. هي هدف بذاتها.

إن سوزان استنبطت قوانين قصيدة النثر في الشعر الفرنسي من بودلير إلى منتصف القرن تقريباً، ولكن الحياة الشعرية لا تتوقف عند حدّ، فقد تمرّدت قصيدة النثر على قوانينها، ورفضت أن تتقولب، ولذلك يرى موريس شابلان: "أنّ هذا النوع لم يستطع أيّ منظر أن يضع قوانين ثابتة له.. قصيدة النثر لا تحدّد. إنها موجودة، وتبقى قضية التحديد قضية فردية"49–، بل يذهب الشاعر لويس أراغون إلى أبعد من ذلك، فيرى أن التمييز بين قصيدة النثر والقطعة النثرية أمر ليس

■ *قصيدة النثر عالم مسوّر مغلق على نفسه ويكتفي بذاته. كتلة مشعّة مشحونة بحجم صغير بلا نهاية من الإيحاءات.*

■ *يرى أنسي الحاج أن شاعر النثر ملعون غازٍ يستبيح كل المحرمات.*

سهلاً، فيلاحظ أن ليس هناك أيّ "قواعد تمكّن من تعرّف قطعة نثر معزولة من قصيدة نثر "50-.

ولكن لابد في النقد من التحديد، وإلاّ غامت المصطلحات وتداخلت، فقصيدة النثر جنس مستقلّ51-، وهي ليست رواية ولا قصة، ولا نثراً شعرياً أو شعراً منثوراً، ولغتها شعرية متحوّلة، لأن لغة الشاعر تظل وراءه، و"الشاعر لا ينام على لغة"52-، ثم إن شاعر النثر -على حد تعبير أنسي الحاج- ملعون غاز يستبيح كل المحرمات53-، ويمكن أن نضيف أخيراً: إنها ذات رؤى جديدة، وغموض دلالي وثراء شعري، فالشاعر الملعون يقول شيئاً ويخفي تحت هذا الشيء أشياء، وهو ماهر في إخفاء ما يريده، والتخفية أهم سمات الشعر.

ومع ذلك كلّه يمكننا أن نقول إن من الصعب أن نحدّد قصيدة النثر، لأن الإبداع لا يتحدّد، ولكننا نحدّدها جنسيّاً، فهي جنس مستقلّ بنفسه، متطوّر من داخله، يختلف عن النظم والشعر المنثور والنثر الشعري والرواية وسوى ذلك، ولذلك تشعّبت في لغتنا العربية، واتجهت اتجاهات مختلفة، ومدّت جذورها إلى الدين والأسطورة والتصوف فطالت إلى أن غدت كتاباً قائماً بذاته، وتكثّفت عند آخرين إلى أن غدت ومضة أو برقية أو لوحة صغيرة وقصيرة جداً، كما مدّت جذورها إلى الملحمية، فأخذت منها السرد والوصف والتماوج، وتطلّعت إلى المذاهب الأدبية، وبخاصة السريالية والرمزية والواقعية، ففي سرياليتها اتجهت إلى التشظي، والكتابة الآلية، وقليل من البوح، والمناخ الشعري (ETAT POETIQUE) والابتعاد عن الرقابة العقلية، وفي رمزيتها اتجهت إلى التكثيف والتوهج والغموض والقصر، وفي واقعيتها اتجهت إلى الكلمة اليومية، وابتعدت عن الكلمات الرنانة ذات الوهج الخطابي، وكانت البساطة وسيلتها الاتصالية، وهي في كل اتجاهاتها تحاول الابتعاد عن الاستطرادات والشرح والتفاصيل خوفاً من الوقوع في النثرية، وهذا ما يجعلها متعدّدة، وقد تصبح في المستقبل القريب أجناساً شعرية مختلفة. إن الشاعر الحقيقي يحاول دائماً أن يتحرّر من القواعد، في حين أن الناقد يحاول في معظم الأحيان أن يرسم الخطوط والألوان، ومن هنا تكون العلاقة جدلية بينهما حسب قانوني الثوابت والمتغيرات.

إنّ قوانين الشعرية كثيرة ومتطورة، ولكل عصر قوانينه وأجناسه، بدءاً من قانون المحاكاة "MIMESIS" عند أرسطو، إلى قوانين الشعرية في العصر الحديث، كالانزياح عند كوهين، والنص المفتوح عند إيكو، والنص الثري بدءاً من ملارميه إلى بارت وجماعة نظريات التلقي وسواهم.

وإذا كانت قصيدة النثر غير الشعر المنثور وغير النثر الشعري، فقد صار علينا أن نتلمّس الفروق بين هذه الأجناس، وبخاصة بين الأول والثاني منهما، لأن النثر الشعري اتجه بعد في كتابات جبران إلى المقالة والرواية، وحاول كثيرون أن ينافسوه في هذا المجال، ومنهم مي والرافعي والمنفلوطي وسواهم، ولكنّ أسلوبه ظلّ وحيداً، ونجد صوته اليوم في الرواية الشعرية والشعر المنثور وقصيدة النثر والشعر المنظوم أيضاً.

قصيدة النثر في ثقافتنا العربية بنت النثر الشعري (جبران)، والشعر المنثور (الريحاني)، وقصيدة النثر الفرنسي (بعض اللبنانيين)، والنثر الصوفي (الحلاج- ابن عربي- النفري)، والنثر الفني (الجاحظ- التوحيدي- الهمذاني)، ولذلك جاءت بعد الشعر المنثور تاريخيّاً.

قصيدة النثر بنت الشعر المنثور، ولكن لكل منهما صفات تختلف عن الأخرى، فالرواية بنت الملحمة والحكاية الرومانسية، ولكن من يجرؤ منا

اليوم أن يدّعي بأنّ الرواية ملحمة أو حكاية رومانسية؟

تطورت الرواية تطوراً مذهلاً، فانقطع حاضرها عن ماضيها. الرواية جنس فاتح مستبدّ لا يعرف الرحمة، ولا يعرف المهادنة، جنس جشع اغتصب الأشكال الأدبية، والتقانات من الأجناس الأخرى، وسخرّها لخدمته. وهكذا شأن قصيدة النثر. استفادت من الشعر والرسم والتصوير والموسيقا والسينما.. الخ.

يختلف الشعر المنثور عن قصيدة النثر تاريخيّاً، فالأول منهما مرتبط بويتمن والتراث، ومرتبط بالرومانسية وبحركة الدعوة إلى العصرنة التي بدأت في أواخر القرن الماضي، وانتشرت في بدايات هذا القرن على صفحات مجلّة "الهلال"54- وسواها، وتقتضي العصرنة الالتفات إلى المضمون أكثر من الالتفات إلى الشكل، ولذلك سال هذا الجنس سيلاناً عند الريحاني، كما سال فيما بعد عند سواه، وكان الشعر المنثور شكلاً متحرّراً من الشكل، بعيداً عن البنائية والتنظيم، ونجده اليوم في الثمانينيات والتسعينيات في الشعر السوري في الاعترافات والبوح والمذكرات الشعرية التي ننسبها خطأ إلى قصيدة النثر.

ينتمي الشعر المنثور إلى الرومانسية، ففيه تفاصيل واسترسالات الشعر الرومانسي، وهو شكل يستسلم للاّشعور، فتبدو الاستطرادات المملّة أحياناً، كما تهيمن الغنائية على بنيته أحياناً، ويتعانق فيه النثر والشعر ويتداخ وحدته وحدة الموضوع. أما قصيد الحداثة، والحداثة اختصار وتكثيف

■ ارتاد على الناصر في حلب- عالم المجهول وكانت ملحمته ذات منحى صوفي رومانسي

هي شكل مختلف كلّ الاخ متحرّر. شكل مستقلّ، حالة بن آخر. الحداثة بنت الرمزية، بنت النثر بناء معماري مغلق عل بعلائقه وتقاناته وتراكيبه، موحّد، هي جنس أدبي مميّز، ووحدته عضوية وظيفية.

ومن الفروق أن الشعر المنثور ذو طبقة واحدة ظاهرة، يسيل مع الوجدان سيلاناً، وفيه معنى وحيد، هو بعيدٌ إلى حدٍّ ما عن التقانات المعقّدة، في حين أن قصيدة النثر ذات طبقة ظاهرة وطبقات مخفيّة، ففيها المعنى ومعنى المعنى، وهي ذات أبعاد متضادة (جدّ وهزل)، تستخدم العلاقات الضدية في بنيتها من سخرية وتهكم ومرارة ودراما، كما تستخدم تقانة المفارقة "PARADOXE" أحياناً، ولذلك الشعر المنثور مباشر يهيمن على بنيته ضمير مفرد المتكلّم "أنا"، وبخاصة في الاعترافات والرسائل الشعرية، في حين أن قصيدة النثر لا مباشرة.

وأهمّ الفروق بين الجنسين أنّ النهاية مغلقة في الشعر النثري، يقول فيها المؤلف كل شيء، ولذلك لا يحتاج هذا الجنس إلى غير قراءة، في حين أن النهاية في قصيدة النثر مفتوحة على فضاءات لا نهائية، ولذلك هي أكثر تعقيداً وثراء، وتحتاج إلى قراءات مستمرة.

-4-

إذا كانت مقولة "خرجت القصة من معطف غوغول" صحيحة، فإن مقولة "نثر جبران الشعري هو الأب الشرعي لعملية تحويل النثر إلى شعر في العربية" صحيحة أيضاً، صحيح أن أمين الريحاني قد بدأ قبل جبران بكتابة النثر شعراً، وعلّق على تلك العملية صاحب مجلة الهلال، ورحّب بها، ودعا إلى ممارستها، ولكن هذه ... قلم مختلف، فكان أثر الريحاني ...ل محصوراً في حدود الشكل ... بدأ جبران يكتب، فإذا هو يهزّ ... العربية هزّات متتالية قوية، ...كتابة التقليدية مضموناً وشكلاً..

■ ***ينتمي الشعر المنثور إلى الرومانسية. فيه تفاصيل واسترسالات الشعر الرومانسي.***

كان جبران شاعراً في نثره، وقد استطاع بأسلوبه الفريد أن يحوّل ماهو نثري إلى شعري، ولذلك حمل عليه أصحاب الأقلام الجافة حملة شعواء في مصر وسورية ولبنان، لأنه في حقيقة الأمر ألغى أقلامهم، وكشف زيفها وحقيقتها للقرّاء، وأظهر ماهي عليه من قصور في الخيال وجفاف في الأساليب والتجارب والرؤى. وصحيح أيضاً أن الرافد الأجنبي، سواء أكان أمريكيّاً أم إنكليزياً أم فرنسيّاً، ذو دور كبير في عملية الإبداع والتجديد والتغيير، وهو عامل من عوامل التطور، ولكن هل كان هذا العامل يستطيع أن يفعل ما فعله لو لم تسبقه الكتابة الجبرانية، فتُحيي الموات في الأساليب العربية وتمهّد لولادة هذه الألوان الشعرية الجديدة في النثر العربي؟

كانت سورية قبيل الخمسينيّات معقل المحافظين المتشدّدين، وكانت اللغة القديمة بأشكالها وأساليبها مهيمنة على الشعر، فإذا عدنا إلى ما نظمه محمد البزم وخليل مردم وشفيق جبري وخير الدين الزركلي وسواهم في هذه الفترة ألفينا أنفسنا إزاء شعر شبيه إلى حدٍّ ما بما كان ينظمه البارودي واسماعيل صبري وأحمد محرّم في أوائل القرن في مصر، وهو شعر يتوخّى أساليب الشعر العباسي وصوره، ولذلك يكاد يكون الخروج على هذا المنوال خطيئة يتحمّل صاحبها تبعاتٍ كبيرةً إلى أن جاء نزار قباني في الأربعينيات، فإذا هو يُعيد ما فعله جبران إلى حدٍّ ما، فخلخت موضوعاته الشعرية الجريئة المجتمع التقليدي، وكانت كتاباته من خلال الشكل العمودي، وتقبّلته دمشق وسورية على مضض، ثمّ أخذت الحياة تتطلّع إلى الجديد، أو هي ملّت الأصوات التقليدية التي كانت بعيدة عن الهموم اليومية للإنسان العادي.

وبدأ صوت جبران يتسلّل إلى مدينة حلب في الثلاثينيات من هذا القرن، ونلاحظه حينذاك متجليّاً في صوت الشاعر الطبيب علي الناصر الذي نظم ملحمته "البلدة المسحورة وموانا" في عام 1932، وأصدرها في حلب في عام 1935، وكانت ملحمية الناصر ذات منحى صوفي رومانسي، حاول فيها صاحبها أن يرتاد عالم المجهول من خلال أسلوب نثري جديد مشبع بهذا التيار، ولكنّه لا يخرج على صوت جبران التجديدي، وإن كان يختلف عنه في حمولاته الصوفية البارزة ونزعته الملحمية التي ينقصها شيء غير قليل من التكثيف والتركيز 55-.

ثمّ أصدر علي الناصر بالمشاركة مع الشاعر أورخان ميسر عملهما المشترك "سريال" في حلب في عام 1947 مع مقدمة تُعَدّ بياناً للكتابة الجديدة، وكانا متأثرين فيه بأسلوب جبران من جهة، وبالأسلوب السريالي العالمي من جهة، وكان للّاواعية أثر بارز في هذه الكتابة، وكان ميسّر أستاذاً لعلي أحمد سعيد (أدونيس فيما بعد) الذي أعاد نشر "سريال" في عام 1979م مقتصراً فيه على ما قام به أستاذه أورخان ميسّر 56-.

كان همّ الشاعرين في المقدمة البيان التحرّر من الأشكال التقليدية خارجياً وداخلياً، وكان التحرّر من الشكل الخارجي يعني لميسر "أن الكلام المنظوم المقفّى في جميع اللغات على اختلاف أنواعها، والمسمّى شعراً ليس في الواقع العلمي إلاّ كلاماً جميلاً له اهتزازاته التوقيعية ولوحاته المغرية التي يستمتع بها الفرد استمتاعاً، قوامه ميكانيكية العادة"57-. أما التحرّر من الشكل الداخلي فهو في السريالية التي كانت بالنسبة إليه: "ما يرسمه العقل الباطن باصطلاحاته الخاصة من صور يمثّل بها واقعه الفردي ممزوجاً بحنين الأجيال التي تحيا فيه"58-.

ويمكننا أن نقدّم هنا مثالين من هذه المجموعة على التحرّر من الشكل الخارجي

والداخلي، يقول أورخان مثالاً على التحرّر الأول، وهو يخاطب بلاده بوعي يفتقد إلى الإيقاع الخارجي، وكان من حقّه أن يكون، وليس من داعٍ لغيابه، وبخاصة في مثل هذه المقطوعات الخطابية:

بلادي يا أسطورة تجترّها أسطورة /يا أرزة يعانق أنفاسك النرجس والريحان

بلا لون ولا رائحة، /يا قمة تطأ القمم، بلا قمة، /بلادي يا روعة الوجود

يا عطرها الممزوج بشهقة دم، /بشريحة جلدٍ، بولولة أرملة، بزفيردنٍ،/

بحلم بنفسجة، /برتابة العقارب في ساعة لا تفقه الزمن، /يا عطرها المستحمّ في

ذؤب القمح/ يا عارها، /لا عار، /بلادي، /إنها لم تولد بعد"59-.

ويقول أورخان مثالاً على التحرر من الشكل الداخلي، وهو القريب، مما يُسمّى بالكتابة الآلية في السريالية، إذ تنعدم الروابط المنطقية واللغوية أو تكاد، ويجتاز التدفق الكلامي كل الحدود المصطنعة للفنّ وسواه... ألفاظ وصور تتتابع دون مشدٍّ وتتهاوى:

تيارٌ، /لا طاقة للتدفق" زهورٌ على الضفة/ عين هؤلاء. /ولادة /ضمة عدم/ تيار يتدفق/.

ذكرى، /ظلال جثة مز[illegible] /كهوف الأحلام ذات الأجواء طيوب.. /راقصات المعبد ال[illegible] الذكرى..60-.

■ شعر "الأسديط نتاج وجدٍ علوي ونشوة روحية يفيض بهما اللاشعور المستعر ويخنس الوعي

إن "سريال" مجموعة شعري[illegible] في سورية، وهي نتيجة لتأ[illegible] بالحركة السريالية في العالم مر[illegible] الأيديولوجي الذي كان يدعو إل[illegible] إليه ميسر من جهة أخرى، ولدت [illegible] محاولة لتلمّس الكتابة السريالية في الأدب السوري، وهي "دعوة لقلب نظام القيم الشعرية الثابتة، والبحث عن قيم شعرية بديلة، متحوّلة"26-، ويمكننا، بعد ذلك كلّه، أن نقول: كانت مجموعة "سريال"، في توزيع الأبيات من الشعر المنثور، فكان أسلوبها جبرانياً، وهي ذات منحى سريالي.

وكان في هذا الوقت أديب حلبي ثالث يعمل هو الآخر على الأسلوب الجبراني الممتزج بالرؤى الصوفية التراثية، وهو خير الدين الأسدي، أديب متصوّف، أصدر "أغاني القبة" في حلب في عام 1950، وأدان في بيانه في المقدمة العقل، وحمّله تبعة التقصير في الولوج إلى عالم النفس الداخلي، وذهب إلى أن الوزن والقافية أداتان من أدوات العقل، وهما قيدان من قيوده الكثيرة التي تكبّل حرية النفس والإبداع، ولذلك طالب بتشويشه والالتجاء إلى العوالم الداخلية لكتابة قصيدة التجلّي والإشراق من خلال رؤيا صوفية امتزجت بجسدية سافرة وغريزية شاذة، وعودة إلى ثقافة صوفية ماضية مصدراً وينبوعاً.

ذهب الأسدي إلى أن شعره نتاج "وجد علوي ونشوة روحية يفيض بهما اللاّشعور، المستعر، ويخنس الوعي"62-، وهو نقيض "للشعر الترابي المموّه الطاغي: شعر اليقظة، يجعجع للحطام، ويتردّى للمادة"63.

ويقول في "سورة الإشراق" مهاجماً العقل وما

■ "سدريال" دعوة لقلب نظام القيم الشعرية الثابتة والبحث عن قيم شعرية بديلة.

[illegible]؟ ما هذا الكائن الدهيّ؟

[illegible]ن، يتقلّب في مظلم

[illegible]جرؤ أبداً أن يقرع باب السرّ.

[illegible]ربال: لا يمدّ عالمنا الإشراقي

[illegible]هواناً جرعة من خمر

.

عوالم العقل كلها لا تلقي شعاعاً واحداً على هيكل الحقيقة العظمى. دع ذا وسل قَبْلَهُ: هل عرف العقل نفسه"64-.

ليس هذا البيان النثري الذي وزّعه الأسدي على شكل الشعر المنثور سوى إعادة كتابة لبيانات كثيرة سبقته في الهجوم على العقل الكلاسيكي ممثلاً برائده أرسطو، واتهامه بالقصور عن الوصول إلى الحقيقة المطلقة، وهي دعوة ولدت مع نهايات القرن الثامن عشر عند بعض الفلاسفة المثاليين الألمان، ثم تجلّت بشكل سافر في البيانات الرومانسية المتتالية، وقد نجد لها صدىً قويّاً في النظرية العضوية التي صاغها الشاعر الناقد الفيلسوف كولردج65-، ثمّ تجلّت بعد ذلك في البيانات الرومانسية المتتالية، وانتقلت، فيما بعد، إلى الكتابات العربية، مع جماعة المهجر والديوان، وأبولو، وعزّز ذلك علم التحليل النفسي الذي ركّز على الجانب المظلم في النفس الإنسانية.

ويحاول الأسدي في مجموعته أن يقارب بين الحسّي والمطلق، أو بين الجسدي والروحاني، ويحاول أن يصل إلى المطلق من خلال الحسّي، وإلى الروحي من خلال الجسدي، فيقول في نهاية "سورة الفناء":

ارفعني إلى مقام الفناء: الفناء في صمديتك،

حتى إذا رآني خَلْقُكَ، قالوا: رأيناك..

تحنان الروح، نوافح ريحان القلب، مداد

مصحف الحياة تستقبل فجر عمر جديد، مداه

مدى أبدية الله.

فإليَّ إليَّ، ضُمَّني ثمّ ضُمّني، ضمّني وضيِّق

عليَّ العناق، حتى أكون أنا إياك، وتكون

أنتَ إياي، وأفنى، وأفنى، وأفنى، وأفْ.. 66-.

يلاحظ على المقطع السابق:

1- التداخل بين صورتي الذات العظمى والحبيب، وتوحدهما، فالأسدي يرفع ذات الحبيب إلى المطلق، ولذلك هو متصوّف جسدي أكثر مما هو متصوّف روحاني، والجسد طريقه إلى تلك الذات العظمى.

2- تتوزع الأبيات على شكل الشعر المنثور..

3- يذكرك هذا المقطع بكثير مما كتبه النفري والحلاج وسواهما من المتصوفة المسلمين أكثر مما يُذكّرك بالكتابة الجبرانية أو السوريالية.

وقيّض للشعر المنثور في سورية أن يُعيد كتابته محمد الماغوط باتجاه مختلف، وأسلوب مختلف، فحرّره مما علق به من أوضار وبدايات متعثرة وتجارب مختلفة، فعبّر عن هموم المثقف البورجوازي اليومية في المدينة، وبرز موقفه واضحاً من السلطة من خلال صور جديدة كلّ الجدة، فتوقف عند الأرصفة والتسكّع والحانات والتبغ والبطالة والمقاهي والضجيج والشوارع والمبغى والقضايا القومية والوطنية، واستطاع أن ينقل ماهو يومي إلى شعري، وأن يدفع بقوة الجيل الجديد لكتابة الشعر المنثور وقصيدة النثر في سورية.

أصدر محمد الماغوط مجموعته الأولى في بيروت في عام 1959 وهي بعنوان رومانسي "حزن في ضوء القمر"، وكان أهم ما فعله في هذه المجموعة:

1- لم يكتب الماغوط من خارج التجربة البورجوازية الصغيرة، وإنما تحدّاها بعمق، وكتب من داخلها، وجال فيها جولات موفقة، فكان شاعراً شجاعاً في صوره وعباراته ومفرداته التي لم يتطرق إليها شاعر عربي قبله في العصر الحديث، فتلمّس الأسلوب الجبراني في صوره،

وتجاوزه في أنه كتب عن تجربته وعصره لا عن تجربة جبران وعصره الرومانسي، فقال في قصيدته الأولى "حزن في ضوء القمر" يخاطب دمشق في الخمسينيات بأسلوب جديد:

دمشقُ يا عربة السبايا الوردية

وأنا راقد في غرفتي

أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة

من قلب السماء العاليه

أسمع وجيب لحمك العاري

عشرون عاماً ونحن ندقّ أبوابك الصلده

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا

ووجوهنا المختنقة بالسّعال الجارح67-.

2-كان شاعر المواجهة والصراحة الجارحتين، فهو شاعر الحقيقة الذي لا يعرف المداورة أو الصمت، فهو، مثلاً، يخاطب أمته العربية، بمثل هذه الصراحة الجارحة والمؤلمة:

أيّها العربُ، يا جبالاً من الطحين واللذّه

يا حقول الرصاص الأعمى

تريدون قصيدة عن فلسطين،

عن الفتح والدماء؟

أنا رجل غريب لي نهدان من المطر

وفي عينيَّ البليدتين

أربعة شعوب جريحة، تبحث عز

▪ ***حرر الماغوط الصورة الشعرية من أشكالها وعلاقاتها البلاغية التقليدية***

3-وهو شاعر الحزن والاغتراب لبنان في الخمسينيات للشعراء السوريين المتسك يمثّل بالنسبة إليهم البلد الا أرض الكرامة، والحرية، ف عام 1958 ما كان مز

علّق مصيره الشعري بمصير أرض الشعر والفنون، فقال:

إذا صرعوك يا لبنان

وانتهت ليالي الشعر والتسكّع

سأطلق الرصاصة على حنجرتي69-.

ويعاني الشاعر في غربته اغتراباً نفسيّاً، ويعيش أحلاماً لا تتحقّق، ويصف لنا حالته اليومية، فيقول:

كأنني من وطنٍ آخر

وفي غرفتي الممتلئة بصور الممثلين وأعقاب السجائر

أحلم بالبطولة، والدم، وهتاف الجماهير

وأبكي بحرارة كما لم تبكِ امرأة من قبل70-.

وتمتزج حساسية الاغتراب في شعر الماغوط بالحنين الجارف إلى الأهل والحبيبة، وهو يصف حالته في بلاد الناس:

مخذولٌ أنا لا أهل ولا حبيبه

أتسكّع كالضباب المتلاشي

كمدينة تحترق في الليل

والحنين يلسع منكبيّ الهزيلين

كالرياح الجميلة، والغبار الأعمى

فالطريق طويله

والغابة تبتعد كالرمح71-

▪ ***عبر الماغوط عن هموم المثقفين البرجوازيين اليومية في المدينة ويرز موقفه واضحاً من السلطة***

اسية الاغتراب بالحنين الجارف ، ودمشق:

لظلام

، نواقيس الغبار

،

، المضيئة الجائعه

باتجاه البحر

ذلك الطفل الأزرق الجبان

مستعدّاً لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعاً وأتحسّسهم بيدي

أن أتسكّع ليلة واحدة

في شوارع دمشق الحبيبة.72

4-وهو الشاعر اليومي الذي نقل التجربة اليومية إلى ماهو شعري، فهو يحدثنا عن المبغى والتبغ والعار والخمر والشتائم في قصيدته "المبغى"، ويحدثنا عن العطالة والتدخين وأشياء من هذا القبيل، فيقول في قصيدته "الشتاء الضائع":

منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل

أدخّنُ كثيراً

وأشتهي أقرب النساء إليّ

ولكم طردوني في حاراتٍ كثيرة73-

ويتذكر، وهو في بلاد الغربة، العاطلين عن العمل على جسر فكتوريا في دمشق، ويتحدّث عن التبغ والأسمال والتسكع في الشوارع في قصيدته "تبغ وشوارع":

والعاطلين عن العمل على جسر فكتوريا.

هذا الجسرُ لم أره منذ شهور يا ليلى

ولا أنتِ تنتظرينني كوردةٍ في الهجير

سامحيني.. أنا فقير وظمآن

أنا إنسان تبغ وشوارع وأسمال.74

5-ثمّ هو حرّر الصورة الشعرية من أشكالها وعلاقاتها البلاغية التقليدية، فبعد أن كانت شديدة الارتباط في الشعر، فكّكها، وفكّك علاقاتها، وجمع في الصورة بين مالا يجتمع في سلّة واحدة، كالتبغ والسيوف، والمجد الطاعن في السنّ الذي يقبع تحت أظافره:

أمضي باكياً يا وطني

أين السفن المعبّأة بالتبغ والسيوف

والجارية التي فتحت مملكة بعينيها النجلاوين

كامرأتين دافئين

كليلة طويلة على صدر أنثى أنتَ يا وطني

إنني هنا شبح غريب مجهول

تحت أظافري العطرية

يقبع مجدك الطاعن في السّنَ.75

6-واستخدم الرسالة الشعرية، فهو في قصيدته "المسافر" يخاطب والده في رسالة، فيقول:

بعْ أقراط أختي الصغيره

وارسلْ لي نقوداً يا أبي

لِأشتري محبره

وفتاة ألهث في حضنها كالطفل

لأحدّثك عن الهجير والتثاؤب وأفخاذ النساء...

فأنا أسهر كثيراً يا أبي

أنا لا أنام

حياتي، سواد وعبوديةٌ وانتظار.

فأعطني طفولتي..

وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز

وصندلي المعلّق في عريشة العنب،

لأعطيكَ دموعي وحبيبتي وأشعاري

لأسافر يا أبي.76

7-وهو أولاً وأخيراً شاعر الرؤيا، فهو يحدّثك عن الغربة والاغتراب والحنين إلى الوطن، ولكنّه يدرك ويرى ماهي عليه بلاده من تخلّف وجهل وذلّ وعبودية مقارنة بما هي عليه بلاد الآخر، يقول في قصيدته "جفاف النهر":

كنتُ أودّ أن أكتب شيئاً

عن الاستعمار والتسكّع

عن بلادي التي تسير كالريح نحو الوراء

ومن عيونها الزرق

تتساقط الذكريات والثياب المهلهله77-.

هكذا قدّم الماغوط أسلوبه الشعري الجديد، وكتب عن هموم الإنسان المثقف الذي يتحمّل تبعات أمّة، ومع ذلك ظلّ ما كتبه الماغوط في هذه المجموعة ضمن دائرة الشعر المنثور.. ضمن دائرة الرومانسية الثورية، وكانت قصيدته تطول دون تكثيف.. تتلامح وتومي بصورها أكثر مما تتلامح وتومي ببنيتها ومعماريتها المكثّفة المضغوطة البلورية... الماغوط يتكلّم.. يتكلّم كثيراً، هو في سباق مع الكلام ليقول كل شيء، لأن المرحلة في الخمسينيات كانت تتطلب ذلك، ولكنّ الماغوط خلّف وراءه سيلاً من شعراء القصيدة اليومية في سورية والعالم العربي، لطلاوة أسلوبه، ورشاقة عبارة، وتفنّنه في تقديم الصورة الشعرية الخلاّقة، وجراءته في التعبير المكبوت والمخفّي والغائب الحاضر، فمهّد بذلك الطريق لشعراء الستينيات والسبعينيات ومن تلاهم.



■ **الهوامش:**

1-الصولي (أبو بكر) -أخبار أبي تمام- تح خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي- دار الآفاق الجديدة- بيروت- ط3- 1980م- ص.244

2-انظر: موريه، س. الشعر العربي الحديث (1800-1970) (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي -تر.د. شفيع السيد ود.سعد مصلوح- دار الفكر العربي- القاهرة- 1986م- ص.71

3-النقاش، مارون- أرزة لبنان- المطبعة العمومية في بيروت- 1869م- ص15. وانظر للتوسع الموسى، د.خليل -المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ -تنظير- تحليل) -اتحاد الكتاب العرب -دمشق -1977- ص ص13-.18

4-أرزة لبنان -ص.163

5-المصدر نفسه -ص ص .260

6-حسّون رزق الله- أشعر الشعر- بيروت- 1870م- ص.3

7-انظر: موريه- المرجع السابق- ص161.

عريضة، نسيب -الأرواح الحائرة- مطبعة جريدة الأخلاق- نيويورك- 1946م- ص.65

9-شيبوب، خليل -قصيدة "الشراع"- مجلة أبولو- المجلد الأول- ع3- 1932م- ص.227

10-نقلاً عن: رضا، محيي الدين- بلاغة العرب في القرن العشرين- المكتبة الأهلية بمصر- ط2- 1924-ص.9

11-شيبوب، خليل -مقدمة قصيدة "الشراع" -مجلة أبولو- ص.227

12-الريحاني، أمين- هتاف الأودية- دار ريحاني للطباعة والنشر- بيروت- ط1- 1955م- ص.9

13-موريه، س- الشعر العربي الحديث -ص.18

14-المصدر نفسه -ص .230

15-هتاف الأودية -ص ص 141-.142

16-المصدر نفسه -ص ص92-.93

17-المصدر نفسه -ص .11

18-الهلال- س14-ع4- 1906-ص.214

20-الهلال-المصدر نفسه -ص .216

21-ديوان الخليل -دار الهلال- مصر- 1949م- 294./1

22-المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية -أشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة- دار صادر- بيروت-

23-المصدر نفسه -ص 392

24-المصدر نفسه -ص .399

25-صيدح، جورج- أدبنا وأدباؤنا في المهاجر

الأمريكية- بيروت- ط2- 1957-ص.232.

26-حسن، محمد عبد الغني- الشعر العربي في المهجر- دار القلم- الكويت- ط4- 1976-ص.214.

27-نشرها محيي الدين رضا في كتابه "بلاغة العرب في القرن العشرين" -ص51، ولم ترد في مجموعة أعماله الكاملة، وقد حذف لنا الكتاب المذكور هذه المقالة الهامة.

28-المصدر نفسه -ص .52.

29-المصدر نفسه -ص ص53-.54.

30-المصدر نفسه -ص ص54-56

31-المقدسي: أنيس -الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث -دار العلم للملايين -بيروت – ط8-1988- ص ص419-.420.

32-جبرا، جبرا إبراهيم -الفنّ والحلم والفعل- دار الشؤون الثقافية -بغداد- 1985-ص ص265-.266.

33-مندور، د.محمد -النقد والنقاد والمعاصرون – مطبعة نهضة مصر- القاهرة- د.ت – ص.113.

34-المصدر نفسه -ص .118.

35-كولردج- النظرية الرومانتيكية في الشعر -سيرة أدبية- تر.د. عبد الحكيم حسّان- دار المعارف بمصر- 1971-ص.17.

36-جبرا، جبرا إبراهيم -الفن والحلم والفعل- ص ص266-.267.

37-للتوسع في اللغة الشعرية وحداثة الكتابة الجبرانية انظر للمؤلف:

أ-في لغة الشعر الحديث -الموقف الأدبي- ع126- عام 1981م.

ب-ملامح الحداثة في الكتابة الجبرانية- الموقف الأدبي- ع 247- عام 1991م.

38-بيرنار، سوزان -جمالية قصيدة النثر (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) -تر.د. زهير مجيد مغامس- سلسلة بحوث مترجمة- مطبعة الفنون- بغداد- د.ت- ص.16.

39-دلائليات الشعر (سلسلة نصوص وأعمال مترجمة 7) -تر. محمد معتصم -منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط- ط1- 1997م- ص.201.

40-المصدر نفسه -ص .214.

41-المصدر نفسه -ص 218. وانظر ص .229.

42-المصدر نفسه -ص .211.

43-المصدر نفسه -ص .211.

44-المصدر نفسه -ص .200.

45-المصدر نفسه -ص .211.

46-بيرنار، سوزان -قصيدة النثر -ص.16.

47-المصدر نفسه -ص .6.

48-سلاّم، رفعت -قصيدة النثر العربية- ملاحظات أولية- فصول -م16-ع1- صيف 1997م- ص.310.

49-نقلاً عن شاوول، بول -مقدمة في قصيدة النثر العربية- فصول -م16- ع1- ص.157.

50-نقلاً عن ريفاتير -دلائليات الشعر -ص.200.

51-الحاج، أنسي -لن- المؤسسة الجامعية للدرات والنشر -بيروت- ط2 -1982م- ص.18.

52-المصدر نفسه -ص .20.

53-المصدر نفسه -ص .21.

54-انظر: زيدان، جورجي -الشعر المنثور في اللغة العربية- الهلال- ج2- 1 تشرين الأول 1905، وزيدان جورجي -الأدب العصري والشعر المنثور- الهلال- ج3- 1 حزيران 1912.

55-انظر: ميسّر، أورخان -سريال- حلب 1947 (المقدمة)، والجيوسي، د.سلمى -الشعر العربي تطوره ومستقبله- عالم الفكر- م4- ع2- يوليو- سبتمبر -1973-ص ص25-.26.

56-للتوسع انظر: الموسى، خليل -نظريتان في سريال وقصائد أخرى -الثورة- ع5090- تاريخ 1979/9/28م.

57-ميسر، أورخان -سريال- اتحاد الكتاب العرب –

دمشق –1979م– ص.39.

58-المصدر نفسه –ص .18.

59-المصدر نفسه –ص .68.

60-المصدر نفسه –ص .37.

61-باروت، محمد جمال –الشعر يكتب اسمه– اتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1981م –ص.11.

62-الأسدي، خير الدين– أغاني القبة– مطبعة الضاد– حلب– 1950م– ص ج.

63-المصدر نفسه –ص ج.

64-المصدر نفسه –ص .195.

65-للتوسع: الموسى، د.خليل –وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث– اتحاد الكتاب العرب– دمشق– الفصل الأول.

66-الأسدي، خير الدين– أغاني القبة– ص .214.

67-الماغوط، محمد –ديوان محمد الماغوط– دار العودة –بيروت– ط2– 1981–ص .16.

68-المصدر نفسه –ص ص 70-.71.

69-المصدر نفسه –ص .74.

70-المصدر نفسه –ص ص49-.50.

71-المصدر نفسه –ص .57.

72-المصدر نفسه –ص ص63-64. وانظر ص ص 26-.27.

73-المصدر نفسه –ص .37.

74-المصدر نفسه –ص .46.

75-المصدر نفسه –ص .19.

76-المصدر نفسه –ص ص34-.35.

77-المصدر نفسه –ص ص48-49



في
الأمن الثقافي العربي:

أحمد يوسف داؤد

أولاً- مدخل:

بداية، ربما يتعين علينا أن نقارب موضوعنا هذا- موضوع: مستقبل الصناعات الثقافية العربية والسوق الثقافية العربية المشتركة- داخل إطار نظري نقترحه هنا، ونرى أنه ذو طبيعة استراتيجية وله طابع الضرورة الحيوية الملحة على المستوى القومي في الظروف العالمية والإقليمية الراهنة، وذلك الإطار النظري المقترح هو- باختصار- وجوب البحث الجدي في (نظرية للأمن الثقافي العربي) . وفي اعتقادنا أن (الأمن الثقافي العربي) قضية ملحة، وتستلزم لا الدراسة الموضوعية الجادة وحدها وحسب، بل أيضاً (صياغة الأسس) واعتمادها، وتوقيع جملة من (المعاهدات والاتفاقيات) للعمل العربي المشترك المتكامل بهذا الخصوص، حيث يتناول "المتَّفق عليه" -بناء على تلك الأسس- مختلف الأمور الإجرائية المفصلة التي تتعلق بتنظيم التعاون والتكامل في سائر ميادين التصنيع الثقافي العربي و(الصناعات الثقافية العربية)، وتنظيم شؤون التسويق الناجع لهذه الصناعات على مستوى الأقطار العربية جميعها أولاً تنظيماً يكفل تحقيق (الأمن الثقافي) المشار إليه، وإن يكن ذلك في أدنى الحدود المقبولة. كخطوة أولى.

■ ***العولمة: أخذت الآراء تتضارب وتتقاطع وتتناقض بخصوص فوائدها ومضارها. وإن كانت قيد الإنجاز.***

و(الأمن الثقافي العربي) الذي نقترح اعتماد نظرية له هنا، يعالج في إطارها موضوعنا هذا وبقية الموضوعات الأخرى الموازية، ليس-حسبما نراه- (صيغة انغلاق) على الذات، أو (مصادرة على عملية المثاقفة) المتبادلة مع بقية ثقافات العالم، من جهة.. كما إنه لا ينحصر جوهره برد الفعل على أي وضع إقليمي خاص أو عام، من جهة أخرى. إنه (صيغة وعي وفعل) يتوجهان أساساً إلى إرساء (قواعد) للتعامل التبادلي العربي مع المستجدات العالمية، وتمظهرات حركتها المتغيرة السريعة والقلقة، بما تنطوي عليه تلك المستجدات والحركة التي تحكم الآن أوضاع العالم كله من احتمالات مفتوحة قد تحمل أفدح الأضرار (للهوية الحضارية العربية) المنجزة كمحصلة لثقافتها الإسلامية، وأفدح الأضرار للتاريخ العربي و(للبنيان الثقافي العربي الإسلامي) في أسسه الرؤيوية الفلسفية والاعتقادية، وفي أنماط (حدوسه) الفكرية/ الفنية وما يتولد عن ذلك كله من أمزجة جمالية وقيم تحكم أنماط السلوك والعلاقات التبادلية الداخلية.. وبالتالي: إن تلك الاحتمالات التي تنطوي عليها المستجدات العالمية وحركتها واستهدافاتها قد تحمل لا الخطر على النظامين الاعتقادي والقيميّ العربيين وحدهما وحسب- وهما ما ترتبط به كل

مـن: الهويـة، والخصوصـية- بـل الخطـر علـى الوجود العربي برمته أيضاً، وفي سائر مستويات هذا الوجود وميادينه.

وفي إطار ما هو عالمي يجب أن يُرى ما هـو إقليمـي، باعتبـار أن سـمات التوجـه الخاصـة بهذا الإقليمـي ليست إلا بعضاً، أو تفصيلاً، من الاسـتجابات لمحمـولات ذلـك العـالمي... وهـذه مسـألة صـارت أقـرب إلـى البديهيـة، مـن وجهـة معرفتنا الخاصة بها.

ويمكننا تلخيصُ ذلك (العالمي) بكلمة واحدة أصـبحت الميـدان المفضـل للمفكـرين والدارسـين العـرب فـي السـنوات القليلـة الأخيـرة بينمـا كبـار مفكري العالم منشغلون بها منذ عقد ونيف.. إنها: (العولمـة) التـي أخـذت الآراء تتضـارب وتتقـاطع وتتنـاقض بخصـوص فوائدها ومضـارّها، وإن كـان (أصـحاب الـرأي) جميعـاً يتفقـون علـى أنهـا "قيـد الإنجاز"، إن لم تكن قد صارت منجزة تماماً بعد.

وإذا أخذنا بإحدى صيغ التعريف المختزلة- مؤقتـاً- لكلمـة العولمـة قلنـا: (إنهـا المحصـلة لانفجـار الوضـع الحضـاري البشـري وعقلـه فـي مرحلـة "مـا بعـد الحداثـة"، بحسـب التعبيـرات المتداولـة). لكـن صـيغة التعريـف المختزلـة هـذه، والتي تبدو كأنها لا تقول شيئاً، تنطوي في الحقيقة علـى عـدد غيـر قليـل مـن الإشـكاليات المعرفيـة والمشـكلات المتعالقـة المشـتبكة بـين المجتمعـات الإنسانية –كلٍّ حسب وضعه- في إطار التطوير الإمبريـالي: سـواء فـي صـيغته الفلسـفية، أم استقطاباته وتمركزاته السياسية، أم اقتصادياته، أم متطلباتـه الخاصـة بـالتغيير الجيوبـوليتيكي فـي العالم، أم تقنياته المستحدثة المختلفة: المدنية منها والعسـكرية، أم متطلباتـه فـي الإخضـاع الثقـافي التام.. وربما هذا هو الأكثر أهمية وجوهرية!

وبالطبع، فإنه لابد لنا هنا من مقاربة سريعة لحقيقة هذه العولمة، وإشكالياتها، ومشكلاتها التي تثيرها، لأن ذلك هو وحده الكفيل بتقديم التسويغ الحقيقـي لأطروحـة (الأمـن الثقـافي العربـي)، فهـو بالتـالي مـا يجعـل معالجـة موضـوع (مسـتقبل الصـناعات الثقافيـة العربيـة والسـوق الثقافيـة العربية) معالجة ذات سمات موضوعية مستنبطة من أسس صحيحة، مثلما يجعل كيفيات النظر في هذا الموضوع إجرائياً تتحدّد بكثير من الدقة مع الربط الوظيفي الناجع لما هو إجرائي بأهداف قومية عربية وإسلامية وإنسانية صحيحة وسليمة! ولمقاربة حقيقة العولمة لابد من مراجعة مقتضبة للأصول التي انبثقت منها، أولاً بأول.

ثانيـاً- فـي العولمـة، أسسـها، مظاهرهـا، أهدافها، تقنياتها:

العولمـة–فـي الصـياغة العربيـة للمصـطلح- مصـدر يحمـل الدلالـة علـى (قسرية الفعل)، وهنـا تبرز دقة اللغة العربية في التمييز الفاصل قطعياً بـين مفهومَيْ: العولمـة، والعالميـة حيـث يعتبرهمـا كثير من الدارسين العرب دالّين على معنى واحد.

فإذا كانت العالمية تشير إلى النزوع البشري للمثاقفة النديّة (أي التعلم من تجربة الغير)، وهو نزوع فطري في التكوين الإنساني وعمليات تطوره التاريخي المستمر، وبالتالي: تشير هذه "العالمية" إلى التفاهم الحرّ المتبادل على ما هو (مشترك) فـي طبيعـة الخلـق، مـع الحفـاظ علـى الهويـات والخصوصيات الثقافية للشعوب والأمم، أي على "التنوع الثقافي" المتفاعل بإخصاب متبادل ضمن "الوحدة العليا" للوجود الإنساني.. فإن العولمة هي أمر مختلف عن ذلك، وبصورة جذرية كلياً.

إن العولمـــة هـــي التتـــويج لمســـيرة الفكـــر الليبرالي الرأسمالي الغربي في نسخته الأميريكية- ويجـب دائمـاً أن نأخـذ بالحسـبان أمـر العلاقـة الوطيدة للصـهيونية بذلك كلـه- وهـي مسيرة تمتد بضـعة قـرون، ولكننـا –تخفيفـاً- سـنحدد منطلـق الفكر الممهد للعولمة من المبدأ الذي افتُتِحتْ به

■ الإنسان الذي يصنع

مرحلة الحداثة في أوربا في القرن التاسع عشر، والذي يتلخص- بعبارة سمير أمين- بأن (الإنسان وحده هو الذي يصنع تاريخه). ولكن، أي إنسان؟! وأي تاريخ؟!

إن الإنسان المقصود هنا هو: الأوروبي، وتخصيصاً هو الأوروبي القادر على تحصيل الثروة بأية وسيلة، وعلى إدخال تلك الثروة في الدورة الرأسمالية الربوية!.. أما التاريخ فهو تاريخ أوربا الذي تنتجه تلك الدورة الرأسمالية، وتعيد معه إنتاج تاريخ العالم!! ويتعالق ذلك كله-مقدماتٍ ونتائجَ- بما يمكن صياغته موجزاً كما يلي:

■ *شهد النصف الثاني من القرن العشرين تغيرات كبرى في الأوضاع العالمية وفي وسائل الهيمنة الإمبريالية.*

1ً- بما أن (الإنسان) يصنع تاريخه، فإن ذلك يعني نفي أية إرادة إلهية في الخلق، ونفي أية غائية عن وجوده واستمراره. ويتناقض هذا تناقضاً جذرياً وقطعياً مع البنيان الثقافي العربي المستند إلى الإقرار بوحدة الألوهة الخالقة، والمنبثق عن هذا الإقرار.

2ً- والحقيقة أن (الإنسان الذي يصنع التاريخ- أو لنقل: يصنع الحياة- والذي هو الأوربي المترسمل كما ذكرنا قبلاً، لا يعود (هو ذاته) بل إنه في سياق فعالية الرأسمال يتحول إلى "شيء" يحدد حجمُ ملكيته قيمتَه، أي إن (الإنسان) ينتفي بدوره متحولاً إلى نوع من (السلعة) المتعالقة عقلياً وروحياً ونفسياً وجسدياً برأس المال وحركته، حيث هذا الأخير يحقق استقلالية خاصة متعالية حتى على من يعتبرون (مالكيه!!). وبذلك، وعليه، ينشأ "نظام قيمي" يمكن وصفه بأنه لا إنساني.

3ً- قامت "الحداثة" الأوربية على نمو العلم الوضعي، وتطبيقاته التكنولوجية، وجملة التغيرات المختلفة المتعلقة بذلك. وكان لابد (للإنسان، صانع تاريخه!) أن يؤمن إيماناً مطلقاً بهذا العلم وتلك التطبيقات.. وبالتالي: يبرز الإيمان "بالمادة" بما هي "مقولة فلسفية" لكنها تجد سندها في تشكيلها التقني المصوغ للاستهلاك. وهنا نجد عماء التطور التقني وتواتر الإنتاج الضخم- توكيداً لموجودية الإنسان الرأسمالي- الأمر الذي يحفز الاستعمار المباشر بحثاً عن المواد الأولية وعن (السوق) التي تستهلك... وبالتالي: تحقق مزيداً من الربح، أي مزيداً من الملكية المؤكدة لموجودية الرابحين!!.. ويتفاعل "النظام القيمي" الناشئ عن حركة السوق ومستجراتها مع ذلك الناشئ عن"انتفاء الإنسان" لصالح ملكيته الرأسمالية ويشكلان نظاماً ابتذالياً واحداً. وعلى المستوى المعرفي الذي يخلقه "الإيمان بالمادة" يتماهى (الكوني) علمياً بما هو (أرضي)، أي إن العلم الذي يندفع-في جملة اندفاعاته الكثيرة- لاستكناه طبيعة الكون وأسراره وبدئه وتحولاته.. يظل مرتبطاً-رغم كل ما يقال- بتجليات القوانين الكونية في كوكبنا الصغير، وبمقدرة عقولنا ووسائلنا الأرضية على ذلك الاستكناه، ويجري إسقاط غير مرئي أو محسوس "لمحصلات" تجربتنا الأرضية على الكون كله، فيشتد الإيمان (بالعلم/ خادم السوق) بصرف النظر عما صار يتردد من إقرار بعجز هذا العلم عن مطاولة أكثر من نزر شديد اليسر من أسرار الخلق الكوني، وبصرف النظر عما صار صداه يتردد أيضاً بخصوص (نظرية الفوضى) في العلوم الرياضية المجردة... إلى آخره.

4ً- بالطبع، كان على أمم العالم غير الأوربية أن تدفع الضريبة الأكبر (لحداثة) أوربا هذه، رغم أن الشعوب الأوروبية دفعت بدورها أثماناً غير قليلة للتنافس الرأسمالي والتناحر الإمبريالي، سواء في (الحروب) أو (الأزمات

الدورية) للرساميل، وطرائق دفع الضريبة من قبل غير الأوربيين تمت بصور كارثية: من الإبادة الشاملة إلى النهب الابتزازي الذي لا حدود له. لكن ما يهمنا هنا هو (الغطاء الأيديولوجي) أو المعرفي الذي اصطنعه الرأسماليون لذلك.

فلقد تمّ حصر تاريخ العالم بتاريخ أوربا، ووضعت "تخطيطة" غربية فقيرة ومفقرة للتاريخ البشري. فقد اعتبر مفكرو نهضة أوربا أن هذا التاريخ-في جانبه الدنيوي- يبدأ بالإغريق، ويتدرج نزولاً إلى روما، فأوربا الإقطاعية في القرون الوسطى.. وصولاً إلى (أوربا الحديثة). فهم إذاً ورثة (المعجزة الإغريقية!!) في العلوم والفلسفة، والتي أنجزتها عبقرية العرق الآري المبدع من عدمٍ معرفي كامل!.. أما في الجانب الديني لذاك التاريخ فكانت (المعجزة العبرانية!!) في التوحيد، والتي اعتبرت "أصل!" مسيحية الغرب التثليثية. ويلاحظ في هذا الجانب تناقضه الذاتي من جهة، مثلما يلاحَظ تناقضه مع علمانية الجانب الدنيوي من جهة أخرى. ولكن، على المرء ألا ينسى أن (المعجزة العبرانية!!) كانت-ولا تزال- مدججة بقوة المال (الشايلوكيّ).. و(بالقيم!!) التلمودية المتوافقة بفرادة غريبة مع قيم السوق الرأسمالية ووحشيتها.

وبهذا الاختزال تمّ إنجاز (المركزية الأوروبية)، حيث كل ثقافة غير ثقافة (أوربا الحديثة) هي (شيء قبل- ثقافي) تجب (أوربته) كي يصبح متحققاً، وكل تاريخ خارج التاريخ الأوربي المصطنع في (الخطاطة) السابقة هو (شيء قبل- تاريخي) ولابد من إدخاله في ذلك التاريخ الأوربي- عبر الاستعمار- كي يصير تاريخاً!!

ومن هذا التمركز على الذات الرأسمالية الاستعمارية نشأت العرقية ومستجراتها، وأنجزت معرفياً (شرقنة الشرق) العربي الإسلامي- كما شرّحها إدوار سعيد في كتابه الهام "الاستشراق"- ثم جرى تعميمها بصور مختلفة على كثير من بلدان آسيا وأفريقيا وأميريكا الجنوبية كمسوّغ للاستعمار، وضامن لاستمرار الهيمنة.. والتبعية!

وفي هذا كله تتجلى آليات العمل الثقافي الرأسمالي الغربي لإهدار هويات الشعوب والأمم الأخرى، وإسقاط خصوصياتها وتواريخها، وتشويه نظمها القيمية والاعتقادية.. وخلق (وعيٍ زائفٍ) لدى أجيال الأمم العريقة خصوصاً كالأمة العربية، يحول دون استعادة وعيها المبدع: لذاتها، ولعلاقتها بالعالم والطبيعة والكون، من خلال التطور الطبيعي لبنياناتها الثقافية والاعتقادية والقيمية... وذلك كله في مقابل تثبيت مضخَّم ومتعالٍ لهوية الغرب، وخصوصيته، ونظم ثقافته إجمالاً.

5- شهد النصف الثاني من القرن العشرين تغيرات كبرى في الأوضاع العالمية، وفي وسائل الهيمنة الإمبريالية وأساليبها والتمركز الاستقطابي لقواها.

فمن جهة أولى تمت تصفية المتروبولات، أما الإمبراطوريات الاستعمارية القديمة، بعد الحرب العالمية الثانية التي دمرت أوربا واليابان. وعليه، ومن جهة ثانية، حصلت غالبية المستعمرات السابقة على استقلالاتها تباعاً، لكن دولها الجديدة راحت تتخبط في (التركة الاستعمارية) من المشاكل، فعلقت في أوهام التنمية للحّاق بالغرب، وأوهام الأيديولوجيا، والعسكرة... الخ، مما سيجر عليها الكوارث لاحقاً.

ومن جهة ثالثة كان لابد من انتقال مركز قيادة الإمبريالية إلى الولايات المتحدة التي بادرت بسرعة إلى إعادة بناء قوة كل من أوربا واليابان، ودعمّت هيمنتها على ما صار يسمى (العالم

■ لعل طبيعة التكوين الاجتماعي الأميركي وتاريخه الاستيطاني والاسترقاقي القصير والدموي البربري هما الخلفية لما ينشأ.

■ في مستهل التسعينات تنتهي الحرب الباردة بانحلال الاتحاد السوفييتي وتفككه.

الحر): ليس فقط بترسانتها العسكرية المتنامية في إطار سباق التسلح مع الاتحاد السوفييتي السابق، بل أيضاً بالإشراف المباشر على اقتصاديات ذلك العالم الحر وعلى حركة الرساميل، بإقامة العديد من المعاهدات والمؤسسات الاقتصادية والمالية الملائمة. وبالطبع كانت هيمنتها تمتد إلى مختلف بلدان المستعمرات السابقة بشكل مباشر أو غير مباشر، إذ إن تفاعلات ما كان يسمى (الحرب الباردة) مع الاتحاد السوفييتي والدول الشيوعية الدائرة في فلكه آنذاك جعلت تأثيرات تلك الهيمنة تطال السياسات الداخلية لتلك البلدان مثلما تطال سياساتها الثقافية أيضاً، إضافة إلى التدخلات المعلنة والخفية في سياساتها الاقتصادية بطرق متنوعة بقدر تنوع الظروف في كلٍّ منها.. وقد غرقت تلك البلدان التي سميت تأدباً (العالم النامي)- أو العالم الثالث، في تسمية أكثر موضوعية- في مديونيات هائلة جعلتها تقف إجمالاً على حافة الكارثة.. بينما كانت قوة اليابان "ونمورها" الآسيوية تبلغ ذروة النمو في المجال الاقتصادي، وكذلك أوربا التي أخذت تخطط "لوحدتها" إلى آخره.

وما يهمنا هنا هو النشاط الثقافي لكلا المعسكرين المتحاربين وانعكاسه على العالم الثالث، وعلى الأقطار العربية بشكل خاص. ففيما كان الاتحاد السوفييتي يصدر الأيديولوجيا التبشيرية الدوغمائية كانت أميركا وحلفاؤها يلعبون على أفكار الليبرالية ويتلاعبون بها بما يتناسب مع قابليات الشرائح الأوسع في كل بلد، مستخدمين التنديد بإلحاد البلدان الشيوعية، وإظهار الاحترام الكاذب للإسلام، ومشيدين بالحرية العامة والفردية في البلدان التي تعسكرت إلى درجة القمع الفاضح.. وسوى ذلك مما تقتضيه علاقات تلك (الحرب الباردة) ويخدم المصالح الإمبريالية وليس مصالح تلك الشعوب.

وفي مستهل التسعينيات تنتهي (الحرب الباردة) بانحلال الاتحاد السوفييتي وتفككه، حيث تكشفت الأوضاع فيه وفي الدول التي كانت تتبعه عن خراب داخلي مزمن فاضح، فبرزت أميركا كقطب وحيد يتحكم بسياسات العالم ومصائره.. وسرعان ما أعلن فوكوياما عن (نهاية التاريخ) بالانتصار النهائي للغرب الإمبريالي على بقية العالم، لكن السيد صموئيل هينتنغتون بادر سريعاً إلى إعلان أن انتصار الغرب النهائي مازال يلزمه جولة من (صراع الحضارات) على أساس ديني، وأكد على أن تصفية الإسلام والكونفوشية الصينية هو (واجب!!) غربي أول، نظراً لما في هاتين الحضارتين الدينيتين من قواسم فكرية وقيمية مشتركة، تشكل- في حال تعاون أتباعهما- الخطر الأكبر على الحضارة الغربية.

وفي ذاك الوقت، وبينما كانت عدة كتل اقتصادية كبرى تتشكل، وفيما بدأت حروب (القوميات الصغيرة) في العالم تنفجر من أجل توكيد وجودها المستقل، وفيما كان العرب يبدؤون مباحثات (السلام) مع (الدولة العبرية) التي أخذ حلمها بإمبراطورية اقتصادية شرق أوسطية تحت هيمنتها يفصح عن نفسه، ويحدد مصائر العرب في إطارها حسبما رسم شمعون بيريس في كتابه (الشرق الأوسط الجديد).. كان مفهوم (العولمة) قد طرح من قبل الدوائر المعنية في الولايات المتحدة، وراح ترويجه إعلامياً يتزايد ويشتد إلى درجة مدوّخة!

ومن المثير للاهتمام أن أطروحات هنتنغتون سابقة الذكر، والتي تكرر بفظاظة أسوأ ما تمّ اعتماده من أسس فلسفية وفكرية وأيديولوجية (لحداثة) أوربا الرأسمالية، هي جزء أساسي من صورة (العولمة): سياسةً وثقافةً واقتصاداً. إذ بصرف النظر عن الانتقادات التي وُجّهت إلى تلك الأفكار من قبل كبار مفكري العالم، فإن

مجريات الوقائع "على الأرض" تشير إلى أن (موظف البنتاغون) هذا كان، في أفكاره تلك، يلخص خططاً معتمدة، أو يناقش تصورات قيد النقاش لإقرار الهيمنة الأميركية على العالم بصورة نهائية، أكثر مما كان يناقش أفكاراً خاصة به، مهما بدت لنا تلك الأفكار غريبة وشاذة!

6-فما هي الخلفية التي انبثقت منها قضية (العولمة) كنظام حضاري شمولي مقبل، تأسيساً على ما سبق كله؟! وما هي هذه العولمة في جانبها الثقافي الذي يهمّنا، مما هو معلن منها وما هو خفيّ يمكن التكهن به؟! وأخيراً ما هي التقنيات المستحدثة التي يمكن بها تحقيق هذه العولمة؟!

ولنلاحظ، مرة أخرى، أن الإجابة الصحيحة على هذه الأسئلة هي التي ستحدد مدى الموضوعية في معالجتنا مسألة (مستقبل الصناعات الثقافية العربية، والسوق الثقافية العربية المشتركة)، وفي إطار من التفكير الجاد بصيغة نظرية وعملية لضمان (الأمن الثقافي العربي).

وسنختصر في الإجابة على الأسئلة الثلاثة السابقة ما أمكن.

-وبخصوص تساؤلنا الأول يمكن القول: إن أميريكا قد ورثت أسوأ ما في (المركزية الأوروبية) من نهج معرفي شاذ لبقية العالم، مع وراثتها المجدَّدة لقيادة الإمبريالية بعد الحرب العالمية الثانية.

ويلاحظ هنا ذلك التغيير الهام الذي حاولت أميريكا إجراءه في طبيعة رأس المال بذاته، وفي طبيعة دورته وحركته العامتين. فرأس المال ينزع في دورته المنبثقة من طبيعته الربوية إلى أن يكون كوسمويوليتانياً أي (عديم الجنسية القومية). لكنه في مصدره ومرجعه ومآلات

المتروبولات، شديد الارتباط (بالقومية).. وتاريخ نشوء الرساميل في أوربا والتناحرات الدموية المرعبة التي نجمت عن حركتها، داخل القارة وخارجها، أهم دليل على ذلك. وإحدى الإشكاليات المعرفية اليوم- أو لنقل: المشكلات، تخفيفاً- هي ربط قضايا كبرى مثل (القومية، الهوية، الخصوصية) بالتحولات في فعالية الرساميل، أي القول بانتهائها مادامت الكوسموبوليتانية قد أخذت تصير السمة الأقوى والأبرز في حركة تلك الرساميل، وذلك ما يعني تسفيه الوجود البشري كله وتسفيله واختزاله إلى مجرد هامش متولد عن تلك الحركة ومستجراتها! وتجري محاولات فرض هذا الفهم المسفل لمعنى الوجود البشري على أمم الأرض جميعاً، حيث صرنا كثيراً ما نسمع أو نقرأ عن (انتهاء عصر القوميات) وعزلة (الهويات) وانتفاء (الخصوصيات)... وما هذا إلا إحدى نتائج (الشرقنة)، والإغراق في اختزال التاريخ كما سبق وبيّنّا!

ومحاولة أميريكا حل ذاك التناقض في طبيعة الرساميل وعملها تمثل في الاشتغال على (الشركات عديمة الجنسية) وعلى توفير آليات الحركة لانتقال المال بلا حدود، وإيجاد المؤسسات ومختلف صيغ الفاعلية التي ترسخ الجانب الكوسموبوليتاني وحده في طبيعة رأس المال. وهذا الجانب ذو الصبغة الاقتصادية الخالصة لا يهمنا هنا إلا بقدر ما يترتب عليه من مستجرّاته الثقافية التي هي (سمات عولمية) وتعنينا بشكل مباشر.

ولعل طبيعة التكوين الاجتماعي الأميريكي، وتاريخه الاستيطاني والاسترقاقي القصير والدموي البربري، هما الخلفية- أو الأرضية- التي نشأت منها وفيها تلك المحاولة الرامية إلى التغيير [illegible] في [illegible]عة رأس المال، وطبيعة الهيمنة

[illegible] المتحدة هي أكبر مستوطنة

■ إن التنميط في صيغته السابقة يعني أن هذا البث الرأسمالي في صيغته الأميركية يدخل الثقافات كلها في طاحونة السوق.

■ إن عرقية المركزية الأوروبية وعمليات الشرقنة القديمة تبلغ مداها الأقصى في العولمة، حيث لا تبقى ظلال إنسانية.

أوربية في العالم. وهي تجمع اليوم خليطاً من مختلف قوميات الأرض في إطار فريد من الهجنة، ومن الازدواجيات الثقافية، ومن المظاهر الكانتونية لتجمعات المهاجرين من غير الأوربيين البيض.

وليس علينا هنا أن نستعيد شيئاً من تفصيلات تاريخ الاستيطان الذي قام به مرتزقة ومغامرون ومهجّرون من بلدانهم الأوربية الأصلية، حيث تمت إبادة الهنود الحمر كي يتم الاستيطان.. ولا أن نستعيد تفصيلات صراعات الأوربيين أنفسهم على أراضي الولايات، وأسبابها ونتائجها.. ولا تاريخ استرقاق السود ثم (تحريرهم!).. ولكننا نشير إلى أن هذا (التاريخ الأميركي الخاص) لا يستبني- ولم يستبنِ- ثقافة عريقة مؤصلة في حركة اجتماعية راسخة ومستقرة بحيث تنتج وحدة (الهوية) وتؤصل مفهوم (القومية) ومفهوم (الخصوصية). وصراع أنصار (الهوية) وأنصار (اللاهوية) في المجتمع الأميركي قائم، وأشار إليه إدوار سعيد أكثر من مرة.

لقد انتصرت جماعات الأنغلوساكسون على بقية الأوربيين، فعمّمت اللغة الإنكليزية.. لكنها لم تستطع فرض مذهبها الأنغليكاني (المهوّد) بقوة أصلاً، كما إن تلك الجماعات لم تكن مؤهلة لتصير (حاملة ثقافة) إنكليزية حقيقية!.. ناهيك عن أن الأوربيين الآخرين لم يتخلوا عن لغاتهم وثقافاتهم، خصوصاً الولايات الناطقة بالإسبانية والتي انتزعت في وقتٍ ما من المكسيك.

ومن طرائق عمل العصابات والمغامرين والكاوبوي، اشتق مفهوم الحرية الفردية المنفلتة هناك، وحرية المبادرة وفق الفلسفة البراغماتية وهي (زبدة) ما أنتج فلسفياً خلال هذا التاريخ الأميركي الخاص. وداخل الهجانة الغريبة للتكوين الثقافي الأميركي الشاذّ والمفعم بالعرقية يحتفظ المهاجرون من القوميات غير الأوربية- الآسيوية خصوصاً- بقيم ثقافاتهم الأصلية، ويتجمعون-في كل مدينة- في أحياء خاصة بهم كأسلوب في مواجهة العرقية. وكل ذلك لا ينتج رؤى اجتماعية إنسانية المنزع، ولا علاقات بين الناس خارج إطار الصراع الخفي من أجل التملك.. وربما لهذا يقال: (إن حياة الأميركي العادي تنحصر في عمليتي كسب الدولار وإنفاقه، وفي ما بينهما من إشباع للغرائز) إشباعاً عابراً وفقيراً بروحية التبادل الحميمي الذي لا تعرفه إلا المجتمعات ذات التواريخ والهويات الراسخة. ويبدو الفقر الروحي المفزع في الحياة الأميركية واضحاً في نوعية المشكلات الاجتماعية الحادة والمتفاقمة التي تعاني منها هذه (الخلطة) الغرائبية المسماة بالمجتمع الأميركي.. كما يبدو واضحاً في نمط الحياة العام الذي توجزه صور الـ(وايلت ديزني) ومطاعم الماكدونالد.. وما يشابههما.

إن هذا كله هو جزء من المحتوى (الثقافي!) للعولمة!.. وكاستطراد، يجب أن نسجل هنا ملاحظة هامة هي أن اليهود- وكلهم قد تصهين في النهاية راضياً أو مكرهاً، إلا قلة يكاد عددها لا يذكر- هم أيضاً لا يملكون تاريخاً حقيقياً بالمعنى الاجتماعي المتواصل في الزمان والمكان والسيرورة، شأنهم في ذلك شأن المستوطنين البيض في أميركا، ولا يملكون غير عبادة (العجل الذهبي) وغير (القيم!!) التلمودية اللاإنسانية المتعلقة بتلك "العبادة" والتي أوضحها، بشجاعة نادرة، إسرائيل شاحاك في كتابه: (الدين اليهودي/ التاريخ اليهودي/ وطأة 3000 عام). وهذا الوضع اليهودي/ الصهيوني المتفق اتفاقاً غير عادي مع الوضع الأميركي في أساسياته وقيمه- إضافة لحجم وثقل الرأسمال اليهودي داخل المجموع الرأسمالي العالمي- هو ما أبرز وجود (حلف صهيوني/ أميركي) يقود الدعوة

للعولمة والتحرك نحوها، حتى ضد تطلعات الأوربيين: حلفاء أميريكا التقليديين وأصلها!

والخلاصة الموجزة بالغة الأهمية من كل ما سبق ذكره هنا حتى الآن هي: إن التاريخ كميدانِ معرفةٍ- بسائر محمولاته- قد ربط اختزالياً برأس المال ومستجرات حركته وتطوراتها حيث يخلُصُ إلى نسخته المؤمركة/ المصهيَنة في آخر صياغاته الاختزالية.

-أما بخصوص تساؤلنا الثاني عما هي العولمة، خصوصاً في جانبها الثقافي؟! فإن الإجابة- وقد ألمحنا إلى كثير من عناصرها- يمكن أن تصاغ كالتالي:

يتهيأ لغالبية الناس أن العولمة هي جمعٌ للبشرية بالقدر الممكن من المساواة في نظام حضاري جديد يتقاسم الناس خيراته الاقتصادية والسياسية والمعرفية دون تمييز، ودون تحارب على المصالح أو الأوطان، أو اختلافات العقائد ومتطلبات الهويات والخصوصيات وتمايز القوميات... وتعزّزها المتواصل.

ويقتضي ذلك جعل العالم كله "سوقاً واحدة موحدة" تتحرك فيها الرساميل وتعبيراتها السلعية دون أية قيود، الأمر الذي يتطلب إزالة كافة العوائق: كالسيادات الوطنية، والهويات الثقافية الحضارية لبقية الأمم، والمشاعر القومية المناهضة، والعقائد والأديان ذات القيم المتعارضة جذرياً مع "تأليه المادة" في "قيم السوق" كما صاغتها علمانية المركزية الأوربية، وسائر المبادئ الخلقية التي ترفض الانحلال الجنسي مثلاً كتعبير عن الحرية الفردية في نسختها الأميريكية خصوصاً، ناهيك عن الانحلال العائلي وتعاطي المخدرات وحيازة الأسلحة الفردية المختلفة الدافعة إلى تفشي الجريه

وعموماً، صحيح أن الأر

■ *يبقى الأمر كله متعلقاً بكيفية الاستخدام والعمل الفعال من أجل تعديل تلك الكيفيات تعديلاً يراعي مصالح الشعوب جميعاً.*

إلى (قرية كونية صغيرة) لكن متطلبات السوق المفتوحة من نهب وتدمير بغية المزيد من جني الأرباح وفق طبيعة رأس المال الربوي هي التي تحكم علاقات بشر تلك القرية... وتحديداً هنا: على قاعدة نمط الحياة الأميريكية. فيتحول الفرد إلى (برغيّ) صغير في آلة الإنتاج الإجمالية وإلى مستهلك نمطي يجب عليه أن يصرف أجر إنتاجه ليصبّ من جديد في حركة نهر الرأسمال الدفاق، ولكن، له أن يحتفي بملذاته الغريزية كما يشاء ويرغب!!

وهكذا يصبح مواطنو هذه القرية الكونية-أو من يستطيع البقاء منهم حياً في ظل النهب المتزايد- مسطح العقل مجرداً من أي بعدٍ روحي أو ديني، ومن أية قيمة أخلاقية "قديمة" ومن أية ثقافة سوى ما تقدمه له (إدارة) الهيمنة الرأسمالية مما لابد أن يخدم مصالحها الإمبريالية العليا في نهاية الأمر. وبالطبع، يصبح التاريخ شيئاً فائضاً عن الحاجة بعد إزاحة أفكار (الأوطان، والأمم، والقوميات، والهويات، والخصوصيات) فالزمن هو (اللحظة الراهنة) وحدها، أي (اللحظة الإمبريالية) التي لا تكون كذلك مالم يكن كل فرد فيها "منتجاً/ مستهلكاً" نمطياً أو بالأحرى: أداة ربح رأسمالي لا أكثر!

وكذلك لا حاجة للتراثات بعد إهدار التكوينات الاجتماعية الحضارية التي أنتجتها خلال الدهور السالفة من عمر الحضارة الإنسانية، أو ربما بعد إبادة أصحابها وفقاً لهينتنغتون!!

إن عرقية المركزية الأوربية، وعمليات (الشرقنة) القديمة تبلغ مداها الأقصى في العولمة، ظلالُ (إنسانيةٍ!) إلا للمالكين بقى ثقافة إلا ما تقتضيه مصالح يبقى دين وقيم إلاّ (دين السوق ذا النمط الجديد (الأميريكي/

■ *لا يمكن لأحد تجاهل معطيات الثورة التكنوإلكترونية التي هي واقع قائم لابد من التعامل معه.*

الصهيوني) من أنماط حضارة الرساميل.

إنهـا صـورة سـوداء قاتمـة للوضـع البشـري المستقبلي، وهي لمّا تنجز بعد وقد لا يتم إنجازها بتاتـاً، ولكـن عـدم إنجازهـا يحتـاج إلـى مقاومـة شـعوب الأرض وأممـه لهـا.. وعلـى رأس قائمـة المقــاومين يجــب أن يكــون العــرب، لأنهــم المســتهدفون أولاً منــذ بدايــة الاستشــراق حتــى أطروحات هنتنغتون، وضمناً: سائر ما تسعى إليه الصهيونية في المنطقة. وكي نتأكد جيداً من هذه النقطة الأخيرة لابد من المراجعة الجيدة والدقيقة لكتاب شمعون بيريس (الشرق الأوسط الجديد) لنرى حقيقة ما ترسمه لنا الصهيونية من خلاله.

وإذا تمعّنّا جيداً في الصورة التي استنتجناها للعولمة مما قدمناه عن الرأسمالية عموماً أفلا نرى صورة موازية لصورة الإمبراطورية التلمودية التي تبناها الجهاز المفاهيمي الصهيوني منذ هرتزل على الأقل؟! وإذا صحّ ذلك أفلا يجب أن نرى في الإمبراطوريــة الشــرق أوســطية مقدمــة لتلــك الأمبراطورية التلمودية العالمية؟!

إن القرائن كلها تشير إلى ذلك. ومن كل ما سبق لنا استنتاجه تبدو لنا قضية (الأمن الثقافي العربـي) قضـية فـي منتهـى الحيويـة ولهـا طـابع الضرورة الملحة أشد الإلحاح، حيث على موضوع بحثنا هنا أن تجري معالجته في نطاقها.

ولكن، قبل الدخول إلى صلب هذا الموضوع لابـد مـن التوقـف عنـد الوسـائل التقنيـة التـي بهـا يجـري تسـريع الخطـا نحـو التحقق التـام للعولمـة، حيث سنُعنَى أيضاً بما هو ذو صلة بالثقافة منها. وهنـا نصـل إلـى الإجابـة علـى تسـاؤلنا الثالـث والأخير.

-بصـدد تسـاؤلنا الأخيـر، يبـدو قولنـا: إن (التلفزة الفضـائية، والفاكس، والأنترنيت) هـي أهم الوسائل التقنية الحديثة لتسريع خطا العولمة، قولاً تبسـيطياً ومبالغـاً فيـه وغيـر موضـوعي فـي نظـر كثيـرين. لكـن الحقيقـة هـي كـذلك فعـلاً عنـدما يـتم النظر إلى هذه الوسائل داخل الآفاق الاستراتيجية لإنتـاج موادهـا وترابطـات ذلـك مـع طبيعـة السـوق الرأسـمالية، وحركـة هـذه السـوق، وأهـداف مـن يتحكمـون بهـا، لا بـالنظر الضـيق إلـى منافعهـا الآنيــة وذات الطــابع الشخصــي للمتلقــين، وخصوصـاً أبنـاء الـدول الفقيـرة المتخلفـة ممـن يتوقون إلى تجاوز واقعٍ قاسٍ هو في الأصل من نتاجات السياق العام للفعالية الرأسمالية.

إن الفضـائيات العالميـة- ومـن المتوقـع أن تشـهد بسـرعة قفـزات نوعيـة هائلـة مـن حيـث تجانسـها، ومقْدرات بثّها، والإفصـاح عـن طرائـق أصحابها وعن غاياتهم في التعامل- تخترق الآن سـائر الحـدود لتصـل إلـى المتلقـي مباشـرة بمـا ترسله، وهذا الذي يجري إرساله يستهدف تحويل مـن يتلقـاه إلـى مـا سـبق أن سـميناه (المسـتهلك النمطـي) عـن طريـق الإعـلان، وإثـارة الغرائـز، وتشويش الوعي، وخلخلة القيم لديه. ولنؤكد هنا على العلاقة الصميمية للثقافة بالاقتصاد والسياسة فـي (عـالم اليوم)، الـذي هـو عـالم الرسـاميل فـي نسـخته الأميريكيـة.. ولنؤكـد أيضـاً هنـا سـيطرة الصهيونية على الإعلام في أميريكا وعلى مراكز إنتــاج مــواده: كالمسلســلات الدراميــة، والبــرامج المنوعـة، والأفـلام السـينمائية وسـواها، فالنسـخة الأميريكيـة (لعـالم اليـوم) مصـهينة جيـداً: فـي المسـتوى الإعلامـي كمـا فـي بـاقي المسـتويات الأخرى.

إن ذلك البث عبر الفضائيات، كما لخّصنا طريقتـه وأهدافـه باقتضـاب بـالغ، لا يلغـي فقـط إمكانيـة إجـراء الرقابـة عليـه، أي إهـدار سـيادات الـدول فـي هـذا الجانـب، بـل هـو أيضـاً يـزيح مـن طريقه كل نماذج البث الثقافي الحقيقية الممكنة، وهذه الإزاحة تُحِلُّ (النمط) الإعلامي/ الإعلاني/

الاستهلاكي الرأسمالي محل ما هو مرتبط (بالهوية والخصوصية) ارتباط تفاعلٍ يغني وعي المتلقي ووجدانه، ويفتح له آفاق رؤية تجربة مجتمعة وتجارب الآخرين، ويحرّض عملية التمثّل الصحيح المتبادل.. مما يؤدي في محصلاته العامة إلى إدراك الوحدة في ما هو (مشترك إنساني)، ولكن: بالحفاظ على التنوع المتطلّع دائماً إلى التفتح والاغتناء خارج العزلة والتنميط.

إن (التنميط) في صيغته السابقة يعني ببساطة أن هذا البث الرأسمالي في صيغته الأميريكية، أو المتأمركة، يدخل الثقافات كلها في (طاحونة السوق)، أو هو يُدخل فعالية السوق المدمرة لها إليها، ويحيل تدريجياً إلى وعي زائفٍ بالذات وبحاجاتها، وبعلاقتها بالهوية والمواريث والخصوصية والاعتقادات والقيم الأخلاقية النبيلة.. تمهيداً للاكتساح العولمي الأخير.

أما الأنترنيت التي هي الآن نموذج الثورة في استخدام الوسائل التكنوالكترونية لتبادل المعلومات- أو على الأصح- لإرسالها إلى المتلقي، إضافة إلى إرسال (الصور) بمختلف إمكانيات تشكيلها، وإلى ما يحتاج لخبراء مختصين في إمكانيات أداءاتها المفتوحة على ما نقرّ بأننا لا نلمّ إلا بالقليل منه، وبالتالي: على ما لا نستطيع التكهن به من التطورات المستقبلية فيها أو في (النُّظُم) الموازية الت لغايات مختلفة.

■ العولمة صبغة لآخر حلقات التطور الرأسمالي والهيمنة الإمبريالية الغربية في نسختها الأمريكية المتصهينة

ويشكو الباحثون عموماً الفرد الذي تسبب له جاذبية (الجلوس وراء (كمبيوتره) المستقبل يحصل على (المعلومة) دون مقدرة على تنسيقها في إطار ال الذي ينتمي إليه، فهو متلقٍّ س قادر على التدقيق في مدى صحة ما يتلقاه، او إعمال عقله بمعرفة الكيفية التي تم بها استنباط المعلومات المرسلة، وهكذا يتشتت وعيه وتتورم ذاته كتعويض عن التوازن السيكولوجي المفقود بسبب عدم الانخراط في التجربة الحيوية الإنسانية التي هي المصدر الطبيعي لتحصيل المعلومات.

وغالبية المعلومات المتلقاة هي (بضاعة!) معرفية رأسمالية، تنتمي إلى الجهاز المفاهيمي الإمبريالي، ويصب إرسالها وتلقيها في خدمة أهدافه إجمالاً. وفوق هذا وذاك فهي تُرسل بلغة وحيدة: اللغة الإنكليزية وترجمتها الآلية قاصرة ومخلة بروح بقية اللغات. واللغة هنا لم تعد ذلك الوسيط المألوف سابقاً لإغناء شخصية من يتعلمها بآفاق ثقافية مختلفة ومضافة، وإنما تصبح وسيلة بسيطة للتلقي السلبي الجاف.. ولكنها، في الوقت ذاته، أداة لتعميم النمط الأميريكي في الحياة وفي المعرفة الهجينة، عديمة الهوية.

أما عوالم الصور المتلقاة فهي عوالم أشد ضراوة في سوئها وضررها من ذلك الذي يبث على (الفضائيات). وهي-حتى في صيغ تشكيلها العادي- تخلق رموزاً زائفة ومسطحة بديلة لمنظومات الرموز الأصلية والأصيلة في مختلف الثقافات، والتي انبثقت من التجارب الحيوية في المجتمعات والطبيعة والكون لمختلف الجماعات والأفراد خلال التواريخ الطويلة الحافلة. وهذا يعني المزيد من تسطيح عقل المتلقي، ونفي ذاكرته، ية، وتزييف انفعالاته الوجدانية.. ائزه البهيمية، في نماذج كثيرة من ور.. إلى آخر قائمة الأضرار ف إلا إلى تحويل الفرد لمستهلِكٍ ية والإرادة.

■ إن تجديد البنيان الثقافي العربي لابد له من إعادة تمثُّل التراث العربي الإسلامي في ضوء الاحتياجات التي تفرضها تحديات العولمة.

لمقابل- لا يمكن لأحد تجاهل ة التكنوإلكترونية التي هي واقع ل معه، ولا تجاهل ما فيها من غة الغنى والثراء.. ويبقى الأمر الاستخدام، والعمل الفعال من

أجل تعديل تلك الكيفيات تعديلاً يراعي مصالح الشعوب جميعاً بشكل متوازنٍ وإنسانيّ المنزع، فلا يكون هناك تخريب، مثلما يجب ألا تستأثر البلدان الغنية بتلك المنجزات، بل يتم إشراك الأمم الفقيرة فيها إشراكاً ناجعاً خارج أطر النهب والابتزاز وتدمير الخصوصيات والهويات... وذلك كله عمل نظن أنه غير قابل للتحقيق إلا بتفكيك الإمبريالية ذاتها على جميع المستويات!

*

إن خلاصة القول في هذا البند الذي نعرف أنه قد جاء مطوّلاً قليلاً في سياق بحثنا هذا هي أن العولمة صيغةٌ لآخر حلقات التطور الرأسمالي والهيمنة الإمبريالية الغربية في نسختها الأميركية المصَهْينة. وهذا التطور ابتدأ من إشادة بناء فكري أوربي ممركز على أساس معاداته الضدية القطعية للعرب والإسلام جملة وتفصيلاً، ثم عمم نمط هذا العداء معرفياً وإجرائياً على بقية العالم.. ثم وصل أخيراً إلى محاولة إلغاء جميع الهويات غير الغربية تحت شعار (الإنسان العالمي) أو (الإنسان الكوني).

ويظل الإسلام كدين وكجوهر ثقافي للعرب وللعروبة على رأس قائمة الأهداف التي تريد العولمة إلغاءها بمختلف السبل وأساليب النفاق والقوة معاً.

وهذا الاستنتاج -مرة ثالثة- يطرح موضوع (الأمن الثقافي العربي) كضرورة حيوية ملحة، ويفرض صيغة المعالجة (لمستقبل الصناعات الثقافية العربية والسوق الثقافية العربية والسوق الثقافية العربية المشتركة) في نطاقه.

ولعله من الواجب هنا أن نشير إلى أن تجديد البنيان الثقافي العربي لابد له من إعادة تمثل التراث العربي الإسلامي في ضوء الاحتياجات التي تفرضها تحديات العولمة، وبالاستناد إلى مصدر هذا التراث: القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، حيث لابد من اعتماد منظومة القيم الأساسية المقرّة فيهما من: إيمان وتوحيد، وعدالة، ومساواة، ويسر، وجهاد ضد الشر، ونفي للخرافة... إضافة إلى طلب العلم، وأخذ "بالمصالح المرسلة" التي استنبط الإمام محمد عبده أصلها من السنة النبوية الشريفة.. وإعادة استبناء ذلك كله في نسيج ثقافي واضح الاستهدافات بحيث يراعي كرامة الإنسان العربي وحريته وحقوقه العامة والخاصة مراعاة تحفز طاقاته الإبداعية وتضعها في نطاق الحفاظ على الخصوصية القومية والهوية الحضارية المتمايزة دون شوفينية أو عرقية أو استعلاء.. ورفع ذلك كله إلى مستوى عالٍ من التفاعل الإنساني السوي المتوازن الذي يحقق للبشرية الخير والعدل والسلام في أطر التسامح والنبل والعمل الدائم على مكافحة الشرور ورفع الظلم- بمختلف الوسائل- عن سائر المخلوقات الإنسانية وسائر الأمم والمجتمعات.

وفي تقديرنا أن هذا كله يشكل الأساس المفهومي للصناعات الثقافية العربية وتوجهاتها التأصيلية.

ثالثاً-حول مستقبل الصناعات الثقافية العربية:

قبل التطرق إلى لبّ هذا الموضوع- مع الأخذ بالحسبان دائماً ما سبق لنا تقديمه- ينبغي أن نشير إلى جملة من الأمور التي نراها ضرورية هنا، والتي يمكن إيجازها في ما يلي:

1-وجوب الاعتراف المعلن، والذي ينبغي تعميمه عربياً، بأن الثقافة لم تعد تراكم إنجاز تلقائي متولد من حركة المجتمع وحدها، ويعبِّر عنها، فكرياً وأدبياً وفنياً، بما يدوّنه أفرادٌ من (نخبةٍ) قادرةٍ على التقاط روح تلك الحركة.. إلى آخره، بل صارت الثقافة في عصرنا هذا

نوعاً من (الصناعة) الخاصة الهادفة.. حسبما رأينا من قبل. ومنذ تمّ إدخال الثقافة في حركة السوق أصبح (تصنيعها) أمراً قائماً وقيد التطوير المستمر. ولعل الأمم والشعوب المستعمَرة قبلاً، والتي لا تزال واقعة تحت الهيمنة الإمبريالية، لم تتنبه مبكراً إلى هذه القضية.. ثم تنبهت، ولكن بدرجات متفاوتة من المقدرة على الاستجابة لمتطلباتها.

وفي تقديري أننا لو أخذنا عيّنة من المتلقين عندنا أخذاً عشوائياً وقلنا لهم: إن الثقافة صناعة، أو ذكرنا لهم عبارة من نوع (التصنيع الثقافي) لصُدموا إلى هذه الدرجة أو تلك. فالثقافة لا تزال عندنا تُرى من منظور تقليدي جداً.. وتعميم فهم طبيعتها المستجدة هو واجب لابد أن تقوم الجهات العربية المعنية بتأديته بمختلف الوسائل المتاحة.

2ً-وجوب الاعتراف بأن "الإعلام" هو جزء من الثقافة بمعناها الواسع بقدر ماهي وسائله وسائل لإيصال بقية (المواد الثقافية) على أوسع نطاق ممكن. إن الف[...] وبين الثقافة لا يساوي فقد[...] الأخيرة، باعتبارها صيغة و[...] بمجتمعها وبالعالم، وبين جملة أخبار محلية وعالمية[...] تعقيبات أو تحليلات تتنا[...] من وجهات نظر خاصة في هذا الاعتبار من تبس[...] معنى السياسة- بل إن ذ[...] الثقافة ملقياً بها إلى هوامش فعالية التلقي، وينتج للإعلام بدائل زائفة أو قاصرة في أغلب الأحيان، وقد يكون الكثير منها ضاراً بوعي الهوية ومتطلبات الخصوصية.. ناهيك عن إساءته للذائقة العامة وللقيم الجمالية الأصيلة.

■ *لابد للعرب إذا شاؤوا حماية وجودهم ذاته، من أن يدخلوا مجال إنتاج المعلومات وامتلال المواقع على الأنترنت*

ويتطلّب الاعتراف المطلوب في هذه الفقرة إعادة النظر الرسمية من قبل عديد من الدول العربية في أمر الصلة بين قطاعي الإعلام والثقافة، ودمج مؤسساتهما في هيكلية إدارية واحدة مع تحديث أساليب الأداء في هذه الهياكل الجديدة ونوعيته بشكل يتلاءم مع مقتضيات هذه المرحلة من حياة العرب، والظروف العالمية المؤثرة فيها، والاستهدافات المصيرية فيها.

3ً-وجوب الإشراف الرقابي "للدولة العربية"، وتحديداً لهيئات ثقافية معتمدة رسمياً وكفوءة، على عمليات إنتاج الصناعات الثقافية في القطاعين: العام والخاص.. وفقاً لأسسٍ وقواعدَ مُقَرةٍ في المعاهدات والاتفاقيات المقترحة والمتعلقة (بالأمن الثقافي العربي)، وهذا يعني استبعاد الإشراف ذي الطابع القمعي الذي يُسنَد في كثير من الدول إلى جهات غير ثقافية وإلى أفراد غير ذوي جدارة وأهلية.

إن هذا الإشراف غايته ضمان تغليب الوظيفة الحضارية المتعلقة بتوكيد الهوية [...]ية من "أفق" جمالي وفني جيد [...]ات (السوق) وهدفية الربح على [...]ودة، مع تحسين الأداء وتنشيط [...]يس هدفه- حسبما يجب أن [...] مصادرة على حرية الإبداع.

■ *يظل الإسلام كدين ومجوهر ثقافي للعرب وللعروبة على رأس قائمة الأهداف التي تريد العولمة إلغاءها*

[...]ناعات الثقافية عموماً، والمرئية [...]صاً، نحن العرب مضطرون [...]ة على المنافسة لهذه الصناعات أمام زخم بثّ الفضائيات الموجه إلينا-وإلى سوانا من بلدان العالم- من قبل الشركات الإمبريالية الكبرى، وعلينا أولاً تغطية (سوقنا)

المحلية بالمواد المرئية المناسبة التي لابدّ أن يتوفر فيها ما يجعل (متفرّجنا) راغباً بتلقيها.. مع توفير الدعاية اللازمة لها. وربما أمكن الانطلاق أيضاً إلى المنافسة عالمياً. ويتطلب هذا تشجيع الرساميل العربية على الاشتغال في صناعة السينما والدراما التلفزيونية ومختلف أنواع البرامج في شروط عربية مناسبة ومتفق عليها، سواء من حيث مادتها أو فتح الأسواق العربية أمامها أو مساهمة الدول العربية مالياً في إنشاء (شركات الإنتاج) التي يمكن دعمها بقوة حتى في النطاق العالمي. إذا ما وضعت هذه الدول مجتمعة (ثقلها) السياسي والاقتصادي، المرموقين في العالم، من أجل عقد اتفاقيات ومعاهدات وشراكات مع الدول والشركات الرأسمالية الكبرى، هدفها الضغط لعدم العبث بتراثنا وعناصر هويتنا القومية وخصوصيتنا الحضارية، في نطاق تبادلٍ للمصالح كفءٍ ومتوازن.

5ً–في مجال إنتاج (المعلومات)، وامتلاك المواقع على الأنترنيت وسواها من الشبكات العاملة– أو التي قد تنشأ لتعمل– في بث المعلومات والصور– أو بالأحرى: تجارة المعلومات– لابد للعرب، إذا شاؤوا حماية وجودهم ذاته، من أن يدخلوا هذا الميدان كمنتجين لا كمستهلكين فقط. إن القوة العربية الاقتصادية المالية والطاقية، إضافة إلى عناصر القوة الأخرى التي يمنحنا إياها الموقع الجغرافي الاستراتيجي مثلاً، يجب أن يُستَثْمر جزءٌ هامٌ منها في هذا الميدان. فمثلاً إن الإنجاز السريع لبرنامج معلوماتي مفصل وموثق عن التاريخ العربي: قبل الإسلام، وبعده خصوصاً– مع ضم تواريخ ما سماه المستشرقون من المؤرخين "حضارات سامية، وحضارة فرعونية" إلى هذا التاريخ المقروء في سياق يوصلنا إلى حقيقة أننا ورثته: (ملة أبيكم إبراهيم)– ثم حجز مواقع كافية على الأنترنيت لبث المعلومات باللغات الخمس المعتمدة من قبل الأمم المتحدة، لهو أمرٌ بالغ الحيوية. /ولنلاحظ أن الصهاينة لفّقوا لهم "تاريخاً" سطَوا فيهِ على تاريخنا القديم وانتحلوه لهم، واحتجزوا لهم عدة مواقع على الأنترنيت لبث معلوماته!/. وينطبق الأمر ذاته على تاريخنا المعاصر، وطرائق رؤيانا لمشكلاتنا ولمشاكل بقية العالم.. إلى آخره. ويمكن عقد معاهدات واتفاقات وشراكات مع عديد من الدول المتطورة في ميدان إنتاج (أقراص اللدائن الذكية) والنظم والصناعات التكنوإلكترونية للعمل على خلق برامج منافسة (للوندوز) وكسر الاحتكار في هذا الميدان، أو لجعل شركة (مايكروسوفت) تعيد النظر في طرائق عملها بما يراعي الخصوصيات الثقافية القومية لأمم العالم، ويراعي الحفاظ على هوياتها.

وما ينطبق على إنتاج المعلومة واستهلاكها ينطبق أيضاً على (نظام الصور) وغيرها مما يُبثّ–أو يمكن بثُّه– على الأنترنيت.

ولابد من العمل السياسي الضاغط بقوة– بالتعاون مع قوى دولية عديدة ذات شأن– لتبني اتفاقية دولية من خلال الأمم المتحدة تعيد النظر في توجيه معطيات الثورة التكنوإلكترونية وأساليب عملها وأدائها في ضوء المصالح الإنسانية الكبرى، وليس في ضوء مصالح الشركات الإمبريالية وحدها.

6ً–في مجال الإعلان لابد للعرب من اعتماد قواعد ملزمة من أجل الإنتاج الإعلاني المشترك.. إنتاجاً يلغي الإثارة الغرائزية من المادة الإعلانية، مثلما يلغي التفاهة والسطحية والرداءة

التي تستهدف الربح الرخيص على حساب وعي الإنسان العربي وذوقه وقيمه. كما لابد من العمل على خلق آلية لتبادل الإعلان في محطات البث العربية بين القطاعات المعنية بالإعلان.

وربما يجب أن يأتي ذلك في إطار تعاون اقتصادي عربي ينتهج طريق السعي إلى التكامل.. وصولاً إلى السوق العربية المشتركة، ولهذا نفضل ترك الخوض في التفصيلات المتعلقة بإنتاج الإعلان العربي للمعنيين بشؤون الاقتصاد ومسائله.

هذه جملة من الأمور الأساسية في تقديرنا، كان لابد لنا من التعريج عليها قبل الدخول إلى التحدث ببعض التفصيل عن الصناعات الثقافية أو مواد الأجناس الثقافية التي تدخل في دائرة التصنيع، بهذه الوسيلة أو تلك.

وتقسيم الصناعات الثقافيـ حسب وسائل (إرسالها) أمر سـ إلى المجموعات التالية:

■ إن صناعة الكتاب هي صناعة داخلة في أزمة حقيقية مزمنة

-المجموعة المقروءة: و والمجلات والصحف وأنواع الـ صناعتها الأساسية هي (الورق) في إعدادها أجهزة إلكترونية مختلـ عبر (الأنترنيت)، كما إنه يمـ ديسكات خاصة (C.D)، ولهذه الاخيرة مشكلاتها التي منها: تلف هذه الديسكات، والتطور السريع في صناعة أجهزة الكومبيوتر مما يجعلها غير قابلة للقراءة مع ازدياد ذلك التطوّر نوعياً.

وعموماً أصبح الكتاب-بشكل خاص- والصحيفة والمجلة، صناعة ثقافية داخلة في تنافس- وربما في صراع بقاء- مع نماذجها التكنو إلكترونية، رغم أنها- في صيغتها الورقية- لا تزال الأكثر جاذبية للمتلقي العربي.

-المجموعة المسموعة: وهي المادة الإذاعية كما هي معروفة. وعموماً هي تبث الآن على جملة موجات أبرزها: الموجة المتوسطة، والـF.M. ونادراً ما تبث الإذاعات إلا القليل من المواد الفكرية، لكنها تهتم بالأخبار والتعليقات السياسية بقدر ما تهتم بالأغاني وبرامج التسلية.. وخلال ذلك ربما قدمت موادّ درامية، لكن الأبرز في جديدها هو الإعلان المسموع.

-المجموعة المرئية: وهي ما تبثُّهُ الأقنية التلفزيونية من برامج وندوات وأخبار ومسلسلات درامية.. إضافة إلى الأفلام السينمائية التي تتشارك فيها مع صالات السينما، حيث تقدمها هذه الأخيرة- أو بعضها- كعروض في أوقات محددة يومياً. وصناعة المسلسلات الدرامية والأفلام السينمائية هي الأكثر أهمية والأعلى تقنية بما لا يقاس. وهذه الصناعة مع بقية الصناعات الثقافية تصل نسبة مردودها للدخل ي حسب الإحصائيات إلى نحو حن نقدم هذا المثال للتدليل فقط لصناعة.

■ لا بد من إلغاء الإثارة الغرائزية من المادة الإعلانيه

لى هذه المجموعة صناعة التي تأخذ صيغاً وأبعاداً تجعلها ير في تعميم (ثقافة الاستهلاك) معلومة والصورة التكنوإلكترونية. وهي صناعة جديدة جداً كما هو معلوم، ولا مساهمة للعرب حتى الآن في هذه الصناعة، بحدود ما أعلم.

-ويبقى أخيراً أن نشير إلى (المسرح) وهو نشاط ثقافي هام لكنه مستبعد إلى درجة شبه كاملة من دائرة التصنيع بالمعاني التي تخص الصناعات الثقافية السابقة، ومع المسرح يمكن أن نُدرج الموسيقا والغناء أيضاً.

والآن، ما هي أبرز المشكلات التي تعترض

كل صناعة على حدة، فتعوّق إنتاجها وتلقيها إنتاجاً وتلقِّياً ناجعين على المستوى العربي؟!

إن تحديد تلك المشكلات يمكّن المرء من بناء تصور واضح لما يجب أن يصير عليه الوضع مستقبلاً بالنسبة لكل صناعة، وبالنسبة للتكامل بين تلك الصناعات على قاعدة تحقيق(الأمن الثقافي العربي) وفي إطار سوق ثقافية عربية مشتركة أصبحت الآن نوعاً من الضرورة الحيوية الملحة.

آ–في مجال صناعة الكتاب– وهي الأهم بين الصناعات الورقية– يمكن القول إنه، على المدى المنظور، لا خطر على (الكتاب) وعلى صناعته من منافسة ما يسمى (الكتاب الممغنط) أي تلك البدائل التي يمكن تلقيها بواسطة الكومبيوتر عبر الأنترنيت.

لكن الكتاب–وبالتالي صناعته– يعانيان الآن من مشكلات أخرى. فثمة مثلاً غلاء كلفة الإنتاج بسبب غلاء الورق والحبر والآلات الجديدة المستوردة وأجور العمل، تنضاف إليها حوافز الربح المختلفة الأسباب لدى الناشر، ولدى الوسطاء من أصحاب المكتبات والموزعين... فإذا قرنا ذلك إلى ضعف مقدرات القراء على الشراء بسبب الانخفاض الحاد في مداخيل غالبية المواطنين في كثير من الدول العربية، فإنه يمكن القول إن صناعة الكتاب هي صناعة داخلة في أزمة حقيقية مزمنة.

وينضاف إلى ما سبق، وربما بناء عليه، أن سوق الكتاب هي سوق قطرية ضيقة. وأهم الكتب الجديدة قد لا يطبع إلا في بضعة آلاف من النسخ الأمر الذي يجعل حصة القارئ العربي من الكتاب المطبوع ذات نسبة ضئيلة إلى درجة تكاد لا تذكر.

وحتى الآن، يرتبط توزيع الكتاب عربياً بتقلبات العلاقات السياسية بين الدول العربية، وبرقابات مختلفة التوجهات جداً يمارسها موظفون غير مؤهلين جيداً، وبكثير من الإجراءات الروتينية المرهقة.

وتعاني الصحف والمجلات من المشكلات السابقة بصور مختلفة الحدة. وقد كثرت الصحف إلى درجة مرهقة.. وبسبب الرقابات غير الموضوعية نقل كثير منها محلات صدوره إلى البلدان الغربية. وتصل الصحف متأخرة يوماً أو يومين إلى الأسواق القطرية المختلفة، الأمر الذي يخفف من الطلب لها بسبب فقدان الكثير من محتوياتها لقيمته، إذ إن الحركة الزاخمة القلقة جداً في عالمنا الراهن تجعل ما يبدو اليوم بالغ الأهمية غير ذي قيمة بتاتاً غداً أو حتى بعد ساعات.

وتتباين الحلول لهذه المشكلات وسواها بتباين طبيعة هذه المشكلات ذاتها. فبخصوص الكتاب وصناعته يمكن–أو ربما يجب– أن تقف الدول العربية على استحداث (صندوق لدعم صناعة الكتاب) في الوطن العربي وفق قواعد تراعي تنشيط إنتاج الكتاب الجيد وتوزيعه توزيعاً يضمن زيادة نصيب القارئ العربي فيه خصوصاً في الدول التي تصل حصة هذا القارئ منه إلى الحضيض لأسباب كثيرة منها السبب الاقتصادي.

وهناك كثير من الجهات العامة المعنية بالكتاب في غالبية الدول العربية. والأمر الذي يبدو هنا ضرورياً هو تنسيق الجهود بين هذه الجهات العامة بموجب اتفاقية تشمل الدول العربية كلها أو استحداث (مركز عربي عام) يموله الصندوق سابق الذكر، وتنشط فروعه في الدول الأعضاء لإضفاء سمات الوحدة على النشاطات القطرية بخصوص إصدار الكتب وتوزيعها، والعمل كمنافس حقيقي لدور النشر الخاصة لغاية تخفيف الشراهة عندها إلى الربح على حساب

القارئ، لا لغاية التضييق عليها والحلول محلها.

وبالطبع، لا بد من الاتفاق بين الدول العربية على وجوب الفصل بين اختلافاتها السياسية وبين قضايا دخول الكتاب وخروجه وتسويقه في مختلف الأقطار.. كما لابد من إعادة النظر جملة وتفصيلاً في قضية (الرقابات العربية) وعدم إسنادها إلى موظفين بيروقراطيين.

وفي إطار هذا كله يمكن استحداث عدد من المجلات المتنوعة وعدد من الصحف المركزية العربية تنافس بدورها -كالكتاب الموحد- وتستخدم التقنيات المعاصرة للصدور في وقت واحد في مختلف العواصم.

إن هذا التصور لضمان ه
الثقافية المقروءة لا يشكل إلا (
لا تقدم كل ما ينبغي تقديمه من
لكنه في تقديرنا تصوّر يقدم الد
جذرية من تلك المشكلات العال
وتسبب المزيد من الأضرار
والأخطار عليها.

إن إقامة محطة بث موحدة يعين على خلق توحيدٍ للأهداف في سياق الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية

■ يمكن استحداث عدد من المجلات المتنوعة تستخدم التقنيات المعاصرة للصدور في وقت واحد في مختلف العواصم

ب-تنقسم وسائل الثقافة المسموعة إلى قسمين رئيسيين يكاد كلٌّ منهما يكون معزولاً عن الآخر تماماً، إضافة إلى قسم ثالث خاص وذي أهدافٍ مرتبطة بمصالح الدول الأجنبية- الرأسمالية عموماً- التي أخذت على عاتقها مهمة إنشاء إذاعات بالعربية، وغير العربية، سعياً لتحقيق تلك الأهداف والمصالح.

وبالطبع، لا داعي هنا لمعالجة هذا القسم الثالث إذ لا جدوى من ذلك. أما القسمان الآخران فهما ما يجب النظر في مشكلاتهما.

إن القسم الأول هو قسم الإذاعات الرسمية للدول العربية وهو الأكثر عدداً والأوسع تلقياً، وأما القسم الثاني فهو عدد محدود جداً من الإذاعات العاملة على الـF.M. وبعضها جادّ، والباقي يشتغل على التسلية السطحية، والغناء التافه، والإعلان الاستهلاكي الابتذالي الذي (يتعيّش منه) بصورة إجمالية.

وتتنوع مشكلات الإذاعات الرسمية بتنوع التوجهات السياسية لمختلف الدول العربية، مع ملاحظة وجود ما يشبه الانقطاع في التلقي بين مشرق الوطن العربي ومغربه نظراً لضعف الإرسال لدى كثير من الإذاعات.

وتحتاج معالجة المشكلات في صناعة الثقافة المسموعة إلى معالجة أساسية للخلافات والاختلافات المتنوعة بين الدول العربية على
ـة. وهذه قضية أبعد غوراً- سياسياً
ـتصادياً- من أن تكون لنا هنا
، إليها.

يمكن في اعتقادنا أن يتم التنسيق،
ـة بين الإذاعات العربية الرسمية
ـات إعلامية/ ثقافية تشتق منها
ـة لذلك على مختلف مستويات
يراعى ما هو ثقافيّ في البث الإذاعي العربي مراعاة كافية، ويهتم الأداء بتقديم الإبداعات الموسيقية والغنائية تقديماً يبرزها، ويستبعد الغث التافه لذي أخذ يشيع كثيراً على حساب الذائقة العربية وقيمها الجماليات الأصلية الخاصة بها. فلا يترك ذلك للعشوائية ولا للمصادفة.

وقد يكون ممكناً -وحتى سهلاً- أن تتفق الدول العربية على إقامة محطة بث موحدة أو أكثر، يجري تخصيصها بتقديم البرامج والمواد الثقافية وحدها، ويغطي بثها كامل أرجاء الوطن العربي، وتعنى موادها بالتراث والفلكلور وتقاليد الحياة وأنماطها وطقوسها وعاداتها في كل بقعة عربية، إضافة إلى إيضاح المشكلات العالمية الراهنة ونماذج من الثقافات الإنسانية وعلاقات الثقافة العربية بذلك كله.

إن إقامة مثل هذه المحطة يخلق تفاعلاً مثمراً بين أبناء الأمة العربية، إذ هو يساعد على التقارب بين أنماط العيش المتنوعة كثيراً في الوطن العربي، فيعين بالتالي على خلق توحيد للأهداف في سياق الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية، وينمي روح المواجهة المشتركة لما يواجه خصوصيتنا القومية من تحديات: في إطار تحفز إيجابي فاعل، وتفهُّم لمجريات حركة الحضارة الراهنة بنزوع إنساني خلاق.

ويمكن أن يتم تمويل هذا المشروع من المشاركات العربية الحكومية والرساميل العربية الخاصة، إذ إن مثل هذه المحطة هي مشروع استثماري ناجح إذا وضعت له برامج إعلانية مدروسة بعناية وترشيد.

أما محطات البث الخاصة فيجب الضغط على أصحابها للعمل وفق توجهات تصون عقل الأجيال الجديدة وروحها بدل العبث بها، كما هو قائم حتى الآن ويتفاقم أمره يوماً بعد يوم.

جـ-ربما تكون الصناعات الثقافية المرئية: المسلسلات والسينما خصوصاً، هي أهم ميادين العمل المستقبلي في الصناعات الثقافية العربية. ولعلها أيضاً أكثر الصناعات إشكالية ومشاكل كيفما نظرنا إليها.

فمن جهة، تخضع صناعة المسلسلات والسينما في القطاعات الحكومية إلى تحكم البيروقراطية الذي يبطئ حركة إنتاج المسلسلات ويضعف مادتها شكلاً ومضموناً نظراً لفقدان روح المنافسة، مثلما يعيق حركة الإنتاج السينمائي ويفقرها بشدة.

ويعطي هذا كله ثماراً غير ذات طعم، إذ تُستَثمر حالة الأمية الثقافية العربية السائدة للعبث بالتراث أحياناً، ولإضعاف نمو الوعي والروحية الخلاقة، فكأنما الأعمال المنتَجة في ذلك الإطار البيروقراطي تعتمد على الجهل لدى المتلقي، وعلى المزيد من تجهيله، لتقديم (المادة) الأكثر جذباً له والأكثر تلقياً من قبلهِ تحت تأثير حوافز ربح غير مسؤول من قبل كتاب السيناريوهات والمخرجين والممثلين... وبقية الكوادر العاملة في الإنتاج. وغالباً ما يكون الخيال المريض للكتاب والفقر الإبداعي الفني لدى المخرجين الموظفين في دوائر الإنتاج الحكومية هما المعتمدان من قبل المُدراء البيروقراطيين، عن جهل وقصدية نفعية رخيصة، في تقديم معطيات ذلك الخيال المريض وذلك الفقر الإبداعي إلى واجهة العملية الإنتاجية المرتبطة بقرارات أولئك المدراء ولجانهم (الخبيرة) بأشياء كثيرة ليس من بينها الفن الجديد المفيد.

وتلعب الاختلافات الواسعة في الرؤيات الثقافية للأنظمة العربية دوراً كبير الأهمية في ذلك، إذ هي قد ولّدت أنماطاً من الرقابات البائسة وشبه القمعية لا تزال آلياتها قائمة منذ (فترة الحرب الباردة) وما رافقها من "أدلجات" وخلافات وانشقاقات عربية، وصلت إلى درجة التحارب العسكري، مما سبب الكثير من الخوف والحذر والشكوك- وحتى المواقف الثأرية- المتبادلة بين أكثرية الدول العربية. وانعكاس ذلك في آليات الرقابات المذكورة المستمرة، مع ولادة ميول التسويق المتبادل للأعمال المرئية في العقد الأخير من القرن العشرين، وولادة حس تنافس عربي في هذا الميدان ليس مدروساً بشكل جيد، هو انعكاس واضح من حيث إفراغ أكثرية الأعمال المرئية من مضامين تتصدى لمشكلات عربية حقيقية راهنة، كنوع من الإرضاء لسائر الأطراف.

وقد زاد الطين بلة أن القطاع الخاص دخل بقوة في عمليات إنتاج المسلسلات التلفزيونية من (منطق السوق) التي لا تستهدف إلا تحقيق المزيد من الأرباح، بصرف النظر عن الوسيلة. ويكمن

جوهر مشكلة هذا الدخول في ما هو أبعد من منطق السوق والربح هذا.

فمن أجل ذلك تراعي الشركات المنتجة جميع ألوان الرقابات وتضعها في الحسبان عند الإنتاج، كي تتمكن من تسويق أعمالها لدى سائر الأقنية الحكومية العربية التي لا تزال– في الإطار العربي– مسيطرة على السوق رغم وجود فضائيات عربية وأقنية محلية هي ملك للقطاع الخاص.

وهكذا نلاحظ نمو ظاهرة ما يسمى (الفانتازيا التاريخية) التي تستبدل التاريخ العر... الحقيقي بتخيلات مريضة تحاول... أسوأ معطياته أو تشاكلها، فتت... الحاضر– إن كانت قادرة على... لا يلامس شيئاً من مشكلا... المتلقي، بل يختلق مشكلا... حلها... الخ. وهذه (الفانتازيـ... توصف بأنها (مسخرة) تؤدي في... قول أحد المتابعين– إلى استبدال... العربية بذاكرة جديدة مصنّعة وزائفة. فهي– دونما قصد– تصب في متطلبات العولمة.

■ ليست طريقة (النعامة) بمجدية بعد اليوم إذ يجري التقدم والتغير والصراع باندفاع شديد وسريع في العالم

كما يلاحظ المرء تردي الدراما الاجتماعية إلى أشكال من الميلودراما العاطفية وما يماثلها على ما يشابه طرائق المسلسلات المكسيكية المدبلجة... وقائمة الترديات سردها يطول.

إن استحداث شروط تضمن مستقبلاً طيباً لهذه الصناعات، سواء من حيث سوية الأداء أم من حيث الارتقاء بذائقة المتلقي ووعيه في إطارٍ من تكريس الهوية والخصوصية، ودونما مساس جوهري بمكاسب شركات القطاع الخاص تشجيعاً لمبادراتها ونشاطها في هذا الميدان الحيوي... كل ذلك يستلزم: أولاً: توحيد الإجراءات الرقابية الرسمية وتخفيفها بحذف مالا يتلاءم منها مع التطورات العالمية وانعكاساتها المحلية الراهنة، وإسنادها مسؤوليتها إلى لجان من المثقفين يجري تغييرها كل بضع سنين...

ثانيـــاً: تغيير النمط البيروقراطي في مؤسسات الإنتاج الحكومية العربية، وابتكار آلياتِ تنشيط حيث لا يتحول الفنان والمثقف المشرف على هذه العملية إلى موظف تتزايد قيمة آرائه بتزايد علوّ مرتبته الوظيفية الروتينية، ولا يظل ثابتاً في مكانه البيروقراطي حتى موته أو استقالته أو إحالته إلى التقاعد.. بل يجب اعتماد فكرة (اللجان ...) من المثقفين والفنانين المعنيين.

■ نلاحظ نمو ظاهرة مايسمى (الفانتازيا التاريخية) التي تستبدل التاريخ العربي الحقيقي بتخيلات مريضة

...ق آلية مرنة للإشراف الموجّه وغير ... عمل الشركات الخاصة، على أن ...ية إفساح مجالات مناسبة من حرية ...لات الحقيقية، سواء كانت تاريخية ...ت "طريقة النعامة" بمجدية بعد اليوم ... يجري التقدم والتغير والصراع ...وسريع في العالم، وعلى العرب ألا يكونوا خارج ذلك أو في عزلة عنه، بل أن يصارعوا فيه من مواقع جديدة وآفاقٍ رؤيوية جديدة للحفاظ على وجودهم وهويتهم وخصوصيتهم ومستقبلهم.. الأمر الذي يُلزِمُ بالاعتراف بوجود المشكلات وبوجوب التصدي لها بوعي وحزم، وباستثمار لكل الإمكانيات المتاحة.

رابعاً: تنشيط صناعة السينما العربية. وقد تكون إحدى صيغ هذا التنشيط الأكثر جدوى هي إيجاد (مدينة) أو بضع مدن مركزية لصناعة السينما العربية بإدارة موحدة وبتمويل مشترك من صندوق عربي مستحدث لذلك ومن القطاع الخاص، حيث يمكن تحويل مؤسسات السينما القطرية إلى فروع للمركز العربي الأم.

خامساً، إقامة محطةِ بثّ فضائيةٍ عربية موحدة أو أكثر تتخصّصُ في بثّ المواد الثقافية ذات المستوى الملائم للأهداف التي يتطلبها الأمن الثقافي العربي، وترتقي بفكر المتلقي وتذوقه إلى

الدرجة المطلوبة للتوافق مع تلك الأهداف، إضافة إلى بثّ المواد الفكرية المتعلقة بالثقافات العالمية وعلاقات الفكر العربي الإسلامي بها، والمواد الفكرية المتعلقة بالقضايا الساخنة الراهنة في العالم وتوضيح انعكاساتها على الأوضاع والمصالح العربية... وغيرها من الموادّ التي تشدّ المتلقي دون إسفاف فتقدم له حتى في المادة المسلية ما يثري ذوقه ومعرفته، وينمي تمسكه بهويته وقوميته وقيم أمته، دون مباشرة فجة أو استعراض شعاريّ مبتذل.

سادساً: تبني أسسٍ ملائمةٍ لصناعة الإعلان بما ينسجم ومجمل القواعد الناظمة لثقافةٍ تريد توكيد ذاتها في وجه الاكتساح التنميطي لثقافة العولمة، ومستجراتها التي تبتذل إنسانية الإنسان وتحوله إلى (شيء) سبق توصيفه.

ويبقى أن نؤكد –في هذه الفقرة– على الأهمية الخاصة للصناعات الثقافية المرئية في تأثيرها على الوعي العام بقوة غير مألوفة، الأمر الذي يوجب على المسؤولين العرب السرعة والدقة في صياغة الاتفاقيات المناسبة والمتناسبة مع تلك الأهمية، ومن منطلق ضمان الأمن الثقافي العربي، ووضع تلك الاتفاقيات موضع التنفيذ العاجل. فحركة العالم ومتغيراته وتطوراته ومعادلاته لا توجب على النظم السياسية العربية أن تتعاون تعاوناً متكاملاً في سائر الميادين وحسب، بل أن تتوحد بصيغة من الصيغ أيضاً. وإنه لأمر مثير جداً أن تصدر مؤخراً دعوة إلى وجوب توحد العرب على لسان السكرتير العام للوحدة الأوربية. إنه"عالم جديد" بمختلف احتمالاته المستقبلية ولا خيار لأمة من الأمم فيه، كأمتنا، إلا القول إنه لا توجد مشاكل في هذه الصناعات لأنها أصلاً غير موجودة. لكن عدم وجودها هو في ذاته مشكلة خطرة. فأن يكون المرء– أو شعب أو أمة– مجرد مستهلك نمطيّ لما ينتجه سواه، وفي أهمّ ميادين الإنتاج وأكثرها جوهرية وحيوية، وفي شروط حضارية عالمية كالشروط الراهنة، فذلك ببساطة يعني قبول الكارثة أو قبول الانتحار والخروج–فعلاً– من التاريخ. وليست الأمة العربية– منشئة الحضارة، ومؤصلة أصولها، ومصلحة انحرافاتها التاريخية، أمة النبوات التي كرمها الله برسالة الإسلام العظيمة السمحة، الأمة (الوسط) التي تشهد على الناس– هي الأمة التي يمكنها قبول الانتحار والخروج من التاريخ!

ولذلك كله، فإن على العرب أن يبادروا الآن إلى التفاهم على الخروج من أوضاعهم المتردية، وإلى الإمساك جيداً بالخيوط الممكنة من شبكة الثورة المعلوماتية، والعمل المتصاعد نحو الارتقاء من مستوى المستهلكين إلى مستوى المنتجين في هذا الميدان.

وتكمن المشكلة الراهنة في التعاطي مع شبكة الأنترنت بعدم وجود خطة عربية موحدة أو تنسيق عربي متكامل لهذا التعاطي.

فمما يجب أخذه بالحسبان هو انبهار أجيالنا، من مستعملي الكومبيوتر الداخل على تلك الشبكة، انبهاراً يحجب الحقائق الموضوعية التي تجعل الاعتماد الكلي على تلقي المعلومات منها أمراً كبير الخطورة.

إن ذلك الانبهار يولد حالة نفسية تميل إلى تقديس المعلومة المتلقاة والاستلاب أمامها باعتبارها مطلقة الصحة ولا يجوز أن تُناقش أو يُشَكُّ فيها، ويمتد هذا التقديس الاستلابي إلى الجهاز المنزلي الوسيط (الكومبيوتر الخاص) نفسه.

وإذا كنا قبلاً قد أشرنا إلى بعض الأخطار المختلفة، فإننا هنا نشير إلى جملة من الأخطار الأخرى الأساسية، منها:

إن الاعتماد الكلي على الكومبيوتر –ناهيك

■ *الأمة الع*
هي أمة النّ
التي كرمها
برسالة الإ
العظمة السمح

عن قصر المدة التي بالإمكان أن يُحتفظ فيها بالمعلومات- يوقع في أحادية مصادر المعرفة، حيث يشل التفكير تقريباً ويمتنع تكوين وجهات النظر، وفوق ذلك فإن شبكة الأنترنيت تبدو الآن- على حد تعبير أحدهم- (وكأنها ساحة من ساحات الحرب الباردة بين المصادر، إذ تقوم دوائر المعرفة أحياناً بتغذية الشبكة معلومات مغلوطة تستهدف تغيي بشأن موضوع معين، ويصبح الإ من أمره من حيث القدرة على وسط المعلومات الهائلة التي تت وأخرى).

إن الدعم المادي الكافي كفيل وحده بانتشال فني المسرح والسينما من الحضيض إلى الذروة

وإذا وسّعنا دائرة النظر إلى موقعنا العربي، كمستهدفين من الد قبل أهل (العولمة) المتحكمين أصلا بتلك الشبكة، فإن حسابات الخطر تتفتح بقسوة.. إذ يجب أن نتوقع أننا لن نُعطى دائماً ما يجب أن نُعطاه من معلومات صحيحة عن كل ما هو ضروري لنا خصوصاً في ميادين العلوم العالية المختلفة، وأننا الأكثر تعرضاً لتخريب المراكز التي نحتجزها على تلك الشبكة، ولتخريب أجهزة الكومبيوتر لدينا بما لا نعرف من فيروسات. فاحتقار المعرفة اليوم هو أحد صيغ الهيمنة (وحرب المعلومات.. تشنها مختلف القوى العالمية بشكل خفي للتلصص على الآخر بغية تدمير ذاكرته، وشل قدراته على المواجهة). ودائماً يجب أن نستحضر في أذهاننا أن الثورة المعلوماتية هي إنجاز حضاري إمبريالي، وهي بالتالي لن تكون غير ذات وظيفة في خدمة مصالح الإمبرياليين، وبالقدر الأقصى الممكن. وقد سبق وتعرضنا لأطروحات هنتنغتون التي في رأس قائمتها تدمير الإسلام والكونفوشية كشرط أولي لانتصار الغرب.. فلماذا إذاً لا يكون التخريب التدميري المعرفي أساساً في هذا الهدف من قبل الحلف الصهيوني/ الأميريكي؟!

لن نطيل في هذا، فينبغي هنا أن يترك أمر تشخيص المضارّ للمختصين. وعليه يمكن للمرء أن يقترح ما يلي:

-إنشاء هيئة علمية عربية مشتركة، وذات فروع في مختلف الدول العربية، تقوم بإنجاز الدراسات العلمية اللازمة، والتي تتحدد فيها الفوائد والمضار المتعلقة بعملية الدخول إلى (عالم المعلوماتية) كما تقترح الكيفيات التي يجري بها ذلك ويستمر. وفوق ذلك تقوم بمراقبة احتمالات التطور في هذا المضمار بصورة مستمرة.

-توظيف الرساميل الكافية- والعرب يملكونها حقيقةً- للتشارك مع دول متطورة، معنية بتوسيع تعاونها مع العرب، في إنشاء صناعات كومبيوترية، وإقامة مراكز بحوث مختصة بالتطوير، تتبع تلك الهيئة العلمية العربية المشتركة. وبالطبع، سيكون ذلك كله بإشرافٍ ومشاركة حكوميين عربيين.

-المبادرة العاجلة إلى إقامة شبكة معلوماتية عربية خاصة تشمل سائر الأقطار العربية وذات مراكز للتحكم عن طريقها يتم التواصل مع شبكة الإنترنيت وسواها مما قد يقوم في العالم من شبكات موازية. وبالتأكيد لن يكون هذا مجدياً- وهو ممكن علمياً في حدود ما أعرف- إلا بأن نتوصل بسرعة إلى أن يكون لدينا إمكانية لصناعة الكومبيوتر. وفي الظروف الدولية الراهنة، ونظراً لأهمية وطننا العربي وثرواته وموقعه وحضارته في مستقبل البشرية، فإن إيجاد الشركاء المناسبين لتحقيق الغاية سابقة الذكر يكاد يكون أمراً مفروغاً منه في حال جديتنا بذلك.

ولنا هنا أن نتخيل- في حال تمّ لنا هذا -مدى تحجيم الأضرار والتخريب المحتَمل، ومدى التقليل منهما.

-بالطبع، زيادة حصتنا في احتجاز المواقع على الأنترنيت هو أمر مهم، ولكن التنسيق العربي بهذا الخصوص مطلوب بقوة، مثلما أن الضغط على الجهات العالمية المعنية لمنع تخريب هذه المواقع هو خطوة أولية ضرورية.

ثمة الكثير مما يمكن اقتراحه لدفع صلتنا بعصر المعلوماتية إلى آفاق جديدة فاعلة، ومانعة لخطر تخريب هويتنا الحضارية عن طريق إفساد عقول أجيالنا التي لابد لها من الاستعمال الواسع لمنجزات هذه الثورة التكنو إلكترونية الهائلة. ولكننا هنا مضطرون للاكتفاء بما قدمناه، مثلما نحن بحاجة إلى التصريح بأنه قد آن للرساميل العربية- حكومية وخاصة- أن تلتفت إلى وطنها العربي ومستقبله ومستقبلها فيه. وربما كان في النموذج الياباني درس بالغ الأهمية بخصوص ذلك.

هـ-بخصوص المسرح والموسيقا.. وما إليهما، يبدو الحديث أكثر بساطة ويسراً. إن الدعم المادي الكافي كفيل وحده بانتشال هذين الفنيين العظيمين من الحضيض إلى الذروة. فالمسارح موجودة في غالبية الدول العربية والكوادر المختصة موجودة، وإيجادها في الدول التي تفتقر قليلاً أو كثيراً إليها أمر سهل. لكن للموسيقا شأناً مختلفاً إن حافز الكسب قد دفع بالممثلين المسرحيين للعمل في التلفزيون، ولو أن أجور العمل المسرحي ارتفعت إلى مستوى موازٍ لبقي المسرح العربي بخير ولما شهد عملية التراجع الكبيرة منذ أواخر السبعينيات حتى الآن.

أما الموسيقا، وقد أصبحت مرتبطة بالغناء، فقد تراجعت عموماً إلى درجة مزرية. إن الضغط باتجاه منع بث الأغاني التي تسيء إلى الذائقة الأصيلة، وتشجيع المبدعين في هذا الميدان، أفراداً وفرقاً، هما أمران مطلوبان كحاجة ملحة.

ومن الجدير بالذكر هنا أن الأعمال المسرحية، والأعمال الموسيقية التي تقدم بصورة مباشرة، لها أجواؤها الاحتفالية التي تتصف بحميمية المشاركة في التلقي، مع ما يترتب على ذلك من انتشالٍ للمتلقي من العزلة التي تفرضها أساليب تلقي الأجناس الثقافية الأخرى بالوسائل التي سبق ذكرها. والحميمية هي سمة من سمات العافية الاجتماعية، وهي عنصر حيوي جداً في طبيعة الحياة العربية وتقاليدها وتركيبها المتوارث. وهي ضد العزلة، فعزلة الفرد تبديد لطاقاته وتصديع للبنيان السويّ في شخصيته.. لا بل إنها وسيلة لخنق النفس الإنسانية أو اختناقها، حيث قد لا يجد المرء مخرجاً له من ذلك غير الانحراف وممارسة ألوان من العدوانية الجنونية، والحماقات الشرانية التي لا يمكن التكهن بنتائجها. ولذلك فإن المبادرة المسؤولة إلى تنشيط كل ظاهرة ثقافية، أو فولكلورية، أو اجتماعية تساعد في الإبقاء على حميمية التواصل بين الناس، إنما هي مبادرة تقع في نطاق مقاومة العولمة والتنميط، أي في نطاق الحفاظ على الخصوصية وعلى الهوية الحضارية... وعلى الصحة النفسية للأفراد وللمجتمعات العربية إجمالاً. ومن هنا وجوب زيادة الاهتمام بالمسرح وما يوازيه من نشاطات مشابهة.

رابعاً-في مسألة السوق الثقافية العربية المشتركة:

بعد كل ما تقدم، ربما يصبح الحديث عن ضرورة وجود سوق ثقافية عربية، وعن كيفيات تحقيق ذلك، نوعاً من التكرار الذي لا لزوم له، أو نوعاً من إعادة تحصيل ما كان قد تحصل في ما سبق، على أن العودة لتوكيد عدد من الأمور الأساسية تظل، حسبما نرى، لازمة ولو أنها تلخص تلخيصاً بعض ما كنا قد عرضنا له بشيء

■ إن المو... قد أص... مرتبطة بال... وقد ترا... تراجعاً مزرياً

من التفصيل في مواضعة المذكو

وانطلاقاً من أطروحة
السريعة إلى العمل من أجل
الثقافي العربي) فإن أول تلك
يتمثل في وجوب فصل ما هـ
سياسي في العلاقات العربية الم
هذا الفصل ولادة أسلوب جديدة
التعامل مع أهم العناصر الفاعلة في الوجود العربي والمصائر العربية، وهو عنصر الثقافة التي تصنع وعي الإنسان بحقيقة وجوده.

▪ الاكتساح العولمي القادم لن يعفي حاكماً ولا محكوماً من نتائجه

يترتب على ذلك أمر ثانٍ هو الاتفاق العربي المعلن رسمياً على: –طبيعة الأخطار الفعلية التي تهدد الثقافة العربية والمعتقدات والقيم الحضارية العربية، وبالتالي هي تهدد بتدمير الخصوصية والهوية والروح القومية– طبيعة الرد على تلك الأخطار حيث لابد من مواجهة المواطن العربي لها من خلال تنمية وعيه بالحوار الحر المفتوح بكل الوسائل المتاحة حيث يكون موقع الجهات الرسمية المعنية هو موقع الإشراف والتوجيه لا موقع الفرض والتلقين اللذين يخمدان ديناميكية العقل العام، ويخلقان وعياً زائفاً ومنافقاً يضطر فيه الإنسان إلى إظهار ما هو خلاف ما يبطن، ويتمزق وعيه المخبوء بين الاتجاهات المتعارضة في التوجهات الثقافية الرسمية القائمة الآن، لأنه لا يمكنه اختبار صحة ما يتلقاه منها، ويتبناه تحت تأثير الخوف أو تأثير رد الفعل، اختباراً بواسطة الحوار الذي يقوم على التفاعل المبدع بدل الاستسلام ذي الطبيعة السلبية.. وهذا يعني دخول الجهات الرسمية كشريك في الحوار ضمن حدود الأهداف العليا المعلنة لا كقامعٍ يفرض رؤيته المسبقة، حيث تصبح مصلحةُ الشعب والأمة مستبدلة سلفاً بمصلحة عناصر تلك الجهات الرسمية عبر الإصرار على كراسيها ومنافعها.

وهنا نصل إلى الأمر الثالث وهو وجوب التغيير الجذري في طبيعة الرقابات العربية على المطبوعات والأفلام والمسلسلات والأعمال المسرحية وسواها، تغييراً يقوم على الاعتراف الرسمي المعلن، والمشهرِ قواعده ونواظمه، بحق (الرأي الآخر) في التعبير عن نفسه حيث يكون هذا الحق محمياً بقوة القانون ما دام ملتزماً (بالأمن الثقافي العربي) وغير مخلٍّ بأهدافه وسيرورة تحققه. وهذا لا يقتضي فقط فتح الحدود للأعمال الثقافية العربية وإبرام الاتفاقيات والمعاهدات الناظمة للإنتاج الثقافي وتصنيعه وتوزيعه، كما سبق أن عرضنا لبعض ذلك في مكانه من هذا البحث، بل يقتضي أساساً تغييراً جذرياً في النظر إلى (النظام السياسي)، فترتفع القداسة عنه وعن ممثليه وهيئاته المختلفة، ويعترف (بدنيويتها) جميعاً، وبالتالي يُعترف بحق الناس في محاورتها من موقع النقد البناء والحوار المتبادل اللذين يهدفان إلى إيجاد أفضل الطرائق والوسائل لحماية المستقبل العربي، ذاته، والهوية والخصوصية والثقافة العربية، من الاكتساح العولمي القادم. ومن غير أن يتم ذلك فإن كل ما يمكن أن يقال عن سوق ثقافية عربية مشتركة وعن (أمن ثقافي عربي) وعن تطوير في الصناعات الثقافية، يظل عديم الجدوى.. وتظل الكتابة في شؤونه مجرد حبر على ورق.

ويبقى أن نقول، ختاماً، إن الاكتساح العولمي القادم لن يعفي حاكماً ولا محكوماً من نتائجه، ولن يترك فقيراً ولا متمولاً من إلغاءاته.

ولعله قد حان الوقت– بضراوة لا مثيل لها في مختلف مراحل التاريخ العربي: قديمها وحديثها– لتوظيف الطاقات والإمكانيات والثروات العربية توظيفاً جاداً وفعالاً لخدمة بقاء الأمة العربية داخل التاريخ الحضاري العام لا خارجه، وفي هذا مصلحة العرب جميعاً– حكاماً

ومحكومين على حد سواء، ومن دونه لابقاء لعرب أو عروبة أو إسلام.. لا لأمة ولا لهوية ولا لخصوصية. وليس من حق أحد أن ينتظر نتائج الصراعات الخفية بين القوى الكبرى كي تضمن له بقاءه. فالدخول العربي العام والمشترك في الصراع الجديد لمقاومة العولمة وتفكيك الهيمنة الإمبريالية المتصهينة هو واجب ديني ودنيوي من الطراز الحيوي الأول، ومن غير العمل الكفء السريع على تخليق وعي عام، وغير زائف ولا مفروض، بالمخاطر الكارثية المحتملة خلال العقود القليلة القادمة فلن تكون هناك مقاومة عربية من أجل ضمان البقاء الناجع. وإن وجدت فإنها لن تكفي ولن تؤثر ولو بالحد الأدنى من القدر المطلوب.



حنا مينة وغوركي

د. رضوان ظاظا

تمهيد:

إنّ عقد مقارنةٍ بين أعمال الكاتب السوري حنا مينة والكاتب الروسي مكسيم غوركي قد يبدو اليوم تثبيتاً لأمرٍ معروفٍ عند الحديث عن أدب الكاتب السوري على الرغم من افتقار مكتبتنا إلى دراسةٍ شاملةٍ حول هذا الموضوع. لكنْ ما مدى عمق تأثير الكاتب الروسي على كاتبنا السوري؟ سنحاول في بحثنا هذا الإجابة على هذا السؤال.

لا يخفي حنا مينة إعجابَه بالكاتب الروسي مكسيم غوركي، بل هو يعلن ذلك صراحةً في بعض رواياته وفي كتاباته الأخرى. فهو يقول في "هواجس في التجربة الروائية" مقرّاً بأثر غوركي في أعماله الأولى حصراً:

"لقد تأثّرتُ، في قصصي القصيرة الأولى التي نشرَتْها الصحفُ في الأربعينات، بمكسيم غوركي، وقد يكون لذلك أثرٌ في روايتي الأولى **"المصابيح الزرق" أيضاً، ما عدا ذلك كتبتُ الرواية دون أنْ يكون في ذهني أيُّ أسلوبٍ روائيّ محدّد"(1).**

ونقع في كتابه "**ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية**"(2) على فصلٍ كاملٍ بعنوان "غوركي والناس"، كتبه في نيسان من العام 1968، يختمه بتلك العبارة التي تلخّص موقف كاتبنا السوري:

"**الله! يا اللّه! أعطِ دنيانا المعذّبة إنساناً كهذا الإنسان"(3).**

والملفتُ أنّ حنا مينة حين أعاد نشرَ هذا الفصل في كتابه "كيف حملتُ القلم"(4). حذف منه تلك العبارة التي ذكرناها. وأياً كانت الأسباب التي دعت الكاتبَ السوري إلى ذلك، فمن حقّنا أنْ نتساءل.

فالرجاءُ الذي يطلقهُ كاتبنا يأتي بعد مقطعٍ يلخّص الصورةَ التي رسمها في ذهنه عن غوركي، حيث يقول:

"**لقد تحقّقتْ أجملُ أيام غوركي وأفضلُ آماله. وسيظلّ الإنسانُ، كلُّ إنسانٍ، يجد في آثار هذا الكاتب، وفي قصّة حياته خاصّةً، العزاءَ والأمل والقدرة المحرّكة، الباعثةَ على العمل، وعلى النهوض لبناء حياةٍ جديدةٍ. إنّ غوركي الإنسانَ سيظلّ حيّاً في قلب الإنسانية(...)(5).**

إننا نعتقد أنّ هاجس الكاتب السوريّ، في مرحلةٍ من مراحل كتابته الأدبية، كان تبّني نموذج غوركي الحياتيّ والأدبيّ والسعي إلى تمثّله في حياته وفي بعض أعماله: إنه نموذج الإنسان الذي تخرّج من مدرسة الحياة وانتصر على البؤس

■ ***لا يخفي حنا مينة إعجابه بالكاتب الروسي مكسيم غوركي، بل هو يعلن ذلك صراحةً في بعض رواياته.***

والفقر والتشرّد وغدا مناضلاً سياسياً ذا نفوذ وأديباً معروفاً.

لم يكن حنا مينة، عند كتابة فصل "غوركي والناس"، قد نشر سوى رواية "المصابيح الزرق"(1954)، ورواية "الشراع والعاصفة" (1966). ويبدو من المقوبسات العديدة التي يضمّها أنّه قد كتبه وأعمالُ غوركي ماثلةٌ أمامه مع كتب أخرى تتحدّث عنه ككتاب نينا غورفنكل عن غوركي(6). والفصلُ بحدّ ذاته استعادةٌ لأهمّ محطّات حياة غوركي ومواقفِه وآرائِه وأعماله مستقاة من كتاب نينا غورفنكل.

ولعلّ قراءة أعمال الكاتب الروسي المترجمة قد عزّزت في نفس كاتبنا وجودَ نقاط التقاءٍ بينهما لا شكّ أنّه توقّف مطوّلاً عندها. فالرجلان عرفا طفولةً صعبةً من الفقر والتشرّد وتركا المدرسة في سنّ مبكّرة لكسب العيش فمارسا مهناً متعدّدةً، كما عايشا فترة صراعاتٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ تفتّح خلالها وعيهما السياسيّ من خلال الاحتكاك بالمثّقفين واعتنقا الفكرَ السياسيّ نفسَه كما قُيّضَ لهما أنْ يعتنقا مهنةَ الأدب.

▪ إننا نعتقد أن هاجس حنا مينة في مرحلة من مراحل كتابته الأدبية كان تبني نموذج غوركي الحياتي والأدبي.

إنّ جانباً لا يستهان به من إعجاب حنا مينة بغوركي يعود، في رأينا، إلى تلك القواسم المشتركة التي وقع عليها حنا مينة خلال قراءة أعمال الكاتب الروسيّ والتي تنامت في مخيّلة الكاتب السوريّ حتى ربطت، إلىحين، اسمَه باسم غوركي.

وبالتالي فإن حذف عبارة التمني والرجاء عند إعادة نشر فصل "غوركي والناس" عام1986، يعود، في اعتقادنا، إلى أن حنا مينة كان يرى أنه أصبح غوركي العرب.

ففي الفصل الأول من كتاب "كيف حملت القلم" يتحدث حنا مينة عن واقعة جرت معه فيقول:"**وكما حدث مع غوركي، صدقاً، حدث معي**"(7). كما يذكر أن رئيف خوري كان يناديه "**أيها الأديب المغورك (نسبة إلى غوركي)**(8).

ونراه يقول في "هواجس في التجربة الروائية": "لقد تلقيت عشرات ومئات الرسائل حول روايتي "بقايا صور" معظمها يقول: "**إن "الأم"، في الرواية، هي أمهم أيضاً**"(9)، وهذه المقولة تنسب في الحقيقة إلى صاحب رواية "الأم" وقد تبناها حنا مينة هنا وأسبغها على تجربته، مع أنه يقول في موقع آخر من كتابه عن شخصية الأم في رواية غوركي: "إن فلاسوفا التي جلا صورتها البهية في روايته "**الأم" قد صارت الأم المناضلة والخاصة لكل المناضلين**"(**10**).

وهناك أقوال أخرى معروفة لغوركي يستعيرها كاتبنا ويسقطها على تجربته، كتلك العبارة المعروفة لغوركي في كتابه "**جامعاتي"(11):** "إن المبادئ الأساسية في علم الاقتصاد بدت لي مألوفة تمام الألفة، وقد تمثلتها فوراً عن طريق التجربة، فهي منقوشة على جلدي"(12).

لقد استهوت حنا مينة فكرةُ مدرسة الحياة التي طالما أشار إليها غوركي، لدرجة أنّ الكاتب السوريّ يستعيدها كلّما سنحت له الفرصة. فها هو يقول في "هواجس في التجربة الروائية":

"**إنني لم أقرأ علم الاجتماع، ولو سألتموني عن ذلك، لقلت لكم، كما قال مكسيم غوركي: عُلم الاجتماع منقوشٌ على ظهري، لأنّ الحياة الاجتماعية التي عشتها علّمتني أشياء كثيرة"(13)**.

ثمّ يعود في مقابلةٍ لمجلّة "الكرمل" أجراها معه عادل يازجي وأعاد نشرها في: "كيف حملتُ القلم"، فيقول:

"**إذا كان غوركي قد ردّ ارتفاعَه عن الصغائر (...)، إلى رومانتيكية الشباب، فإنني أردّ ارتفاعي عن المرارة والحسد والبخل والصغار**

إلى الأيديولوجية الاشتراكية التي نقشتها الأيام على ظهري قبل أنْ أطالعَها في الكتب وأحملَها في قلبي"(14).

السيرة الذاتية

عند غوركي

وحنا مينة:

إذا كانت السيرةُ الذاتية قصّاً لسيرة الكاتب يقوم به الكاتبُ نفسُه، إلا أنّ هناك جملةً من العوامل تتدخّل في هذا القصّ فتجعل وقائعه تقريبيةً لا حرفية. فمحدودية الذاكرة البشرية ومحدودية قدرتها على الاسترجاع بالإضافة إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة المسرود كلُّها عواملُ تؤكّد استحالة استعادة الماضي بحرفيته وكأنها تقول باستحالة السيرة الذاتية نفسها أو بالقبول بها بما فيها من تخييلٍ يملأ بعض ما تعجز الذاكرةُ البشرية عن استرجاعه كما كان حقيقةً. إذن فمعيار الحقيقة لا يُعتدّ به بصورةٍ مطلقة في أية سيرةٍ ذاتيةٍ. ومن هنا نقول بأنّ كلَّ سيرةٍ ذاتيةٍ تصوّرٌ تقريبيّ لِما كان. وهناك عاملٌ آخر يتدخّل في كلّ سيرةٍ ذاتيةٍ: فهي مهما سعت إلى قول الحقيقة، وكلّ الحقيقة، عن الذات إلاّ أنها لابدّ أنْ تُبقي على ما لا يُقال لأسبابٍ عديدةٍ أهمها النفسيةُ منها. فالمكاشفة التامّة والمطلقة مستحيلةٌ لا سيما أنّ الأمر يتعلّق بعملٍ مُعَدٍّ ليوضع بين أيدي جمهورٍ من القرّاء يصعب إحصاؤه. فاعترافات جان جاك روسو . التي تعتبر فاتحة السيرة الذاتية في الأدب الحديث . لا تخلو من المراوغة والتورية والتلفيق أحياناً وتبرير الذات أحياناً أخرى في ما يتعلّق بأحداثٍ ذات حساسيةٍ خاصّة في نفس الكاتب. وينسحب الأمر على كتابة السيرة الذاتية بصورةٍ عامة، فالكاتب يقدّم صورةً عن ذاته وعن واقع ماضيه كما يعتقد في حاضر زمن الكتابة أنّها كانت.

يقول حنا مينة عن ثلاثية سيرته الذاتية(بقايا صور، المستنقع، القطاف):

"لاحظتُ وأنا أتقدم في العمر أن وقائع الطفولة البعيدة تنطفئ في مخيلتي شيئاً فشيئاً(...)، لهذا عملتُ على جمع هذه الوقائع والصور في عمل أدبي روائي، وهو ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن(...) مسترجعاً في ذاكرتي الأشياء كما وعيتها، أو كما سمعتها من والدي وأقاربي فيما بعد، في عملية توليف وابتكار، لا تطمس الأحداث كلها، ولا تستعيد الأحداث كلها، بل تنتقي منها وتبنيها بناءً جديداً يقوم على أساس من الحقيقة التي كانت، ولكن ليس على حرفيتها بأية حال"(15).

وبالتالي فإن ثلاثية الكاتب السوري تستدعي قراءة ذات مستويين، مستوى سيري ومستوى روائي تخييلي. وهنا يكمن الفرق الأساسي بين السيرتين، فثلاثية غوركي تنتمي صراحة إلى السيرة الذاتية، أما ثلاثية حنا مينة فتجمع بين السيرة الذاتية والرواية التخييلية. إذ يستعمل غوركي باللغة الروسية ما يقابل ياء المتكلم العربية في عنوان الجزء الثالث من ثلاثيته ("جامعاتي") أي الضمير (MOK)، ويعطي اسمه الصريح (ألكسي مكسيموفيتش بيشكوف) للشخصية المحورية التي نرى العالم والشخصيات والأحداث من خلال عينيها. بينما لا نرى ذلك عند حنا مينة الذي تنوس ثلاثيته بين قطبي السيرة الذاتية والرواية التخييلية، فنقرأ تحت عناوين أجزاء سيرته الثلاثة كلمة "رواية" وكأنه يقدم التخييلي على السِيَريّ. كما نراه يترك شخصيتَه الرئيسيةَ التي يقدّم العالمَ والناسَ والأحداثَ من خلال عينيها (أي هو بالذات في طفولته وصباه) من دون أيّ اسمٍ. ولا يعني ذلك بالطبع انتفاء

■ *لعل قراءة أعمال الكاتب الروسي المترجمة قد عزّزت في نفس كاتبنا وجود نقاط التقاء بينهما لاشك أنه توقف مطوّلاً عندها.*

السمة السِيَرية على ثلاثية حنا مينة بل تداخلها مع التخييلي الروائيّ. وهذا يدفعنا إلى عدم اعتماد معيار الحقيقة التاريخية بصورة مطلقة عند مقاربة هذه الثلاثية، فعامل التخييل يضفي عليها أحياناً كثيرة عناصر ذاتية تنتمي إلى لحظة الكتابة وإلى السياق الفكريّ للكاتب أكثر من انتمائها إلى التاريخ. وهذا ما سنشير إليه في حينه.

إنّ مشروع غوركي لسيرته الذاتية يتجاوز استعادةَ صورةٍ للذات كما كانت أو البحثَ عنها في طيّات السنين الماضية، فهو يطمح أيضاً من خلال مشروعه هذا إلى استعادة صورة الشعب الروسيّ البسيط بعامةً كما كان في تلك السنين التي سبقت الثورة. يقول غوركي في "طفولتي":

"**أنا لا أكتب هنا عن نفسي، بل عن تلك البيئةِ الخانقةِ الرهيبةِ التي كان يعيش فيها، وما يزال، الروسيّ العادي**"**(16)**.

■ ***المبادئ الأساسية في علم الاقتصاد لدى غوركي تمثلها مينة فوراً عن طريق التجربة فهي منقوشة على جلده.***

على غراره سعى حنا مينه في ثلاثيته، وبالإضافة إلى تصوير تاريخ عائلته، إلى تصوير حالة العرب السوريين في لواء الاسكندرون قبل استيلاء الأتراك عليه وبعد الهجرة التي فُرِضَت عليهم ("بقايا صور"، "المستنقع")، وتصوير أحوالِ الناس في ريف اللاذقية ("القطاف"). يقول حنا مينة في "هواجس في التجربة الروائية":

"**لقد كتبتُ "بقايا صور" لتعرض، من خلال عينيّ طفلٍ، بين الثالثة والثامنة، حياةَ أسرةٍ في العشرينات، ولكنّ الرواية عرضت أيضاً؟ حياةَ الريف في العشرينات بكلّ ما فيه من جهلٍ واستغلالٍ وبؤس وتخلّف(....)(17)**.

لكنّ الفارقَ الأساسيّ في تنفيذ هذين المشروعين، يكمن، في رأينا، في نظرة الكاتِبين إلى ما يرويانه. فبينما يحافظ غوركي . الكاتب لحظة سردِ الأحداث . على نظرةٍ موضوعيةٍ تجاه الوقائعِ والأحداث والأشخاص وحركةِ الأفكار التي تنتمي إلى عالمِ المسرود، تطغى على عالم المسرود عند حنا مينة عناصرُ مصدرُها وعيُ الكاتب لحظة السرد وهي عناصرُ وجدانية وأيديولوجية في معظمها.

فهناك مثلاً شخصيةً "فايز الشعلة" في "المستنقع" بُبعدها السياسيّ. وهناك أيضاً حادثةُ حفرِ اسم "لينين" على أشجار الحديقة العامة في الاسكندرونة، والمظاهرةُ العمالية التي قادها فايز الشعلة "ضدّ الفرنسيين والبطالة والجوع"،وغيرُها.

فأحداث "المستنقع" المذكورة تقع بين عامي 1936 و1937، ومن المستبعد أنْ يكون لاسم لينين آنذاك مثلُ هذا الوقع الذي يؤكّده الكاتبُ في تلك البيئة التي تسودها الأميّة. وإننا نميل إلى اعتبارها من إسقاطات زمن السرد على زمن المسرود أو من إضفاءات العنصر التخييليّ على السِيَريّ. لكننا نُضيف أنّ مدينةَ الاسكندرونة شهدت حقاً في 12 كانون الثاني من عام 1937 مظاهرةً نادت بعروبة اللواء أمام المراقبين الدوليين لكنّ منظّميها كانوا من "**عصبة العمل القومي**" **لا من الثوريين اللينينيين(18)**.

ولا يفوتنا بطبيعة الحال الاسم الذي اختاره حنا مينة لهذه الشخصية المركزية في "المستنقع" وما فيه من إيحاءاتٍ أيديولوجية تنتمي إلى حاضر الكاتب لحظة السرد. فأوّل مجلّةٍ بلشفيةٍ أسسها لينين عام 1902 كان اسمها iskra أي الشرارة وتحت اسم المجلّة تُقرأ تلك العبارة: "من الشرارة ستُضاء الشعلة". بالإضافة إلى ما في الاسم الأوّل للشخصية من إيحاءٍ بالانتصار (فايز = فائز).

يتفادى غوركي مثلَ هذه الإسقاطات على الشخصية التي تعجّ بها سيرتُه الذاتية فنراها ابنةَ عصرِها وزمانها وتحمل أفكار الزمن المسرود لا

أفكارَ زمنِ الكاتبِ لحظة الكتابة. فنحن لا نرى في سيرةِ غوركي إقحاماً لأفكار ماركس وأنجلز أو لينين، ولا نرى من ينطق باسم هؤلاء أو حتى يبشّر بهم. فغوركي كان يعي أنّ روسيا، في الفترة التي تتحدّث عنها سيرتُه الذاتية (أي 1871–1889)، لم تكن تعرفُ بعدُ دراساتِ وأعمالَ ماركس وأنجلز، فقصب السبق سيعود لبليخانوف ولمجموعته في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي للبدء بنقل أعمال هذين الفيلسوفين من الألمانية إلى الروسية. كما كان غوركي يعي أنّ لينين، الذي كان يصغره بسنتين، لم يكن بعدُ قد بدأ بالكتابة.

بعد أنْ أوضحنا جانباً من الاختلاف بين السيرتين الذاتيتين، ننتقل إلى أوجه التشابه.

تلفُتنا بدايةً أوّلُ صورةٍ طفوليةٍ تبدأ بها السيرتان:

تبدأ سيرة غوركي ("طفولتي") بصورة الأب الميّت المسجّى على الأرض من خلال عينيّ طفلٍ ذي سنواتٍ ثلاث. وتبدأ سيرة مينة ("بقايا صور") بصورة الأب المصاب بذبحةٍ صدريةٍ يخرجون به من الدار على محملٍ من خلال عينيّ طفلٍ له من العمر هو الآخر ثلاثُ سنوات.

إنّ موضوع غيابِ الأب هو ما يَسمُ هاتين الصورتين: فمقابلُ موتِ الأب عند غوركي الصغير نجد غيابَ الأب شبهَ المستمرّ عند حنا مينه الصغير.

كما يستعمل حنا مينه للربط بين الأجزاء الثلاثة لسيرته (وأحياناً أيضاً بين فصول الجزء الواحد)، تقنيةً فنيةً استعملها غوركي في سيرته. تتلخّص هذه التقنية باستعمال عبارة في نهاية أحد الأجزاء وعبارةٍ أخرى . هي صدىً لها . مع بداية الجزء التالي. يقول جدُّ غوركي لهذا الأخير في نهاية "طفولتي":

"**حسناً يا ألكسي! إني بالضبط لا أستطيع أن أسمّيك ميداليةً معلّقة حول عنقي! ليس لك مكانٌ بعد اليوم ههنا فقد آن لك أن تخرج إلى مابين الناس لكسب القوت... وهكذا خرجت إلى مابين الناس...**"**(19)**.

ويبدأ الجزء الثاني ("بين الناس") بتلك العبارة التي تعيد ربط خيط السرد بين الجزأين:

"**... وهكذا أنا بين الناس. إني الصبي في مخزنٍ فاخرٍ لبيع الأحذية جاثمٍ في الشارع الرئيسيّ من المدينة**"**(20)**.

وينتهي الجزء الثاني من "بين الناس" بعبارة:

"**في خريف ذلك العام انطلقت إلى قازان، يحدوني أملٌ خفيّ في أني سأجد وسيلةً أرشف فيها العلم هناك**"**(21)**.

ليبدأ الجزء الثالث والأخير بتقنية الربط السرديّ نفسِها:

"**وهكذا كنت في طريقي إلى قازان أطلب العلم في الجامعة . ولا شيء غير ذلك!**"**(22)**.

ثم يعود فيقول:

"**وهذا أنا أخيراً في بلدة نصف تتارية**"**(23)**

ويلجأ حنا مينه إلى استخدام أسلوب الربط السردي نفسه. إذ تنتهي "بقايا صور" بعبارة:"ناموا يا صغاري.. نحن ذاهبون إلى المدينة"(24).

لتبدأ "المستنقع" بعبارة: "هانحن في المدينة!"(25):

ولا يربط مينه بالأسلوب نفسه بين الجزء الثاني والأخير من ثلاثيته. لكنه يلجأ إليه ضمن فصول الجزء الواحد كما يفعل في "المستنقع". إذ ينتهي الفصل الأول بقرار الأم بإدخال ابنها المدرسة:

"**في طريق العودة أخبرتني أنني سأذهب**

■ *الملفت في السيرتين الذاتيتين هو هذا التقارب المدهش في البنية الشكلية لهما.*

إلى المدرسة(...). وهكذا كان..."(26)..

ليبدأ الفصل الثاني بعبارة: "ها أنا في المدرسة.."(27).

إن الملفت في السيرتين الذاتيتين هو هذا التقارب المدهش في البنية الشكلية لهما. فالسيرتان تبدأان برحيل وانتقال في المكان (تصطحب جدة غوركي الطفل وأمه بعد وفاة الأب من أستراخان إلى حيث يقيم جده وأخواله في نيجني نوفغورود، بينما تغادر أسرة حنا مينه اللاذقية إلى السويدية حيث أقارب الأم بعد شفاء الأب من ذبحته الصدرية).

ويبدأ الجزء الثاني من الثلاثيتين بانتقال آخر في المكان (مغادرة غوركي بيت جده ليعمل وليسكن بعيداً عن أهله في نيجني نوفغورود نفسها، وانتقال أسرة حنا مينه من قرية الأكبر في ريف أرسوز إلى مدينة الاسكندرونة). وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجزء الثالث من الثلاثيتين (انتقال غوركي من نيجني نوفورود إلى قازان، وانتقال أسرة حنا مينه من الاسكندرونة إلى اللاذقية مجدداً بعد سلخ اللواء).

فالثلاثيتان تخضعان لإيقاع الترحال الدائم الذي يسم ماضي الكاتبين باللا استقرار وبالتشرد.

■ أوجه التشابه في مضمون السيرتين وفي جزئياتهما عديدةً تبدأ بشخصية الأم.

أما أوجه التشابه في مضمون السيرتين وفي جزئياتهما فعديدة وسنذكر بعضها.

هناك أولاً شخصية الجدة (عند غوركي) والأم (عند مينه) وأثرهما في تكوين خيال الطفلين ونظرتهما إلى الحياة والناس والله. فالدور الذي تلعبه الشخصيتان في الثلاثيتين واحد والدروس التي يستخلصها الطفلان منهما هي نفسها. فالمرأتان ترويان لهما القصص الدينية والحكايات ومنهما يتعلمان الصبر وتحمل قسوة الحياة والناس والتسامح مع الآخرين وتجاوز الحقد والكراهية.

ومن الملفت ملاحظة التشابه بين صورة تدين المرأتين. إذ يفرق حنا مينه، كما فعل غوركي قبله، بين إله ودين الأم وبين إله ودين الأب (عند غوركي الجدة والجد). فإله جد غوركي قاس وصارم لا يوحي إلا بالخوف وبالرهبة، وإله والد حنا مينه ذريعة لتبرير فشله في الحياة وعجزه عن الاستقرار وانغماسه في الشهوات (إنه "حكم اللّه" كما يقول دوماً لزوجته) وهو لا يتوجه إليه إلا لحاجة آنية يريد من الله أن يلبيها له (كما في مشهد صلاته أمام علبتي بذار دود الحرير) إذ يقول حنا مينه في "بقايا صور":

"**كنا نراه يصلي لأول مرة في حياتنا**"(28).

يقول غوركي عن جدته:

"**كان إلهها يصحبها طوال اليوم، حتى إنها تحدث الحيوانات عنه (...) إذ كان لطيفاً حنوناً لكل حي على الأرض، وعزيزاً عليه بالتالي**"(29).

كما يقول:

"**لقد أصبحت أفهم إله جدتي، فلم يعد يخيفني البتة. ومع ذلك كنت لا أستطيع الكذب في حضرته: تلك تكون فضيحة إذن. واتقاء لهذا العار لم أكذب على جدتي أبداً. وكان يستحيل تماماً إخفاء أيّ شيءٍ عن ذلك الإله اللطيف، وفي ذكرياتي أني لم أشعر قط بميلٍ إلى ذلك**"(30)..

ويقول عن السيّدة العذراء إنها: "تحمل قلباً نقياً طيباً كقلب جدتي"(31).

وبنفس الطريقة يعبّر حنّا مينه في "المستنقع" عن موقفه من إله أمه فيقول:

"**لم تكن صورة الله لتختلفُ في ذهني عن صورة الأم. كان طيباً مثلَها، رقيقاً، شفافاً، نورانياً (...)**"(32)..

كذلك فإنّ مشاعر غوركي الصغير تجاه

جدّه تلتقي مع مشاعر حنّا مينه الصغير تجاه والدهِ: إنها مشاعرُ تختلط فيها الرهبةُ والنفورُ، والكراهيةُ أحياناً، بشيءٍ من الشفقة المستوحاةِ من مواقف الجدّة والأم. ومشهد ضرب جدّ غوركي لجدّته ووالد حنّا مينه لوالدته يبعث ذات الإحساس الحادّ بالكراهية والنفور في نفس الطفلين(33). وهناك مشهدٌ آخر عند الكاتبين يتبدّى فيه عنفُ الأبِ والجدّ تجاه الأمِ والجدّةِ وتظهر رّدةُ فعل الطفلين نفسُها مليئةٌ بالكراهيةِ تجاه الضارَبين(34).

وكما يرى غوركي لحظة السرد أنّ طباعَ جدّه الشرسة نتيجةٌ لظروف حياته الصعبة وللمهنة القاسية واللا إنسانية التي مارسها سنوات طويلة في جرّ السفن بالحبال على طول نهر الفولغا. كذلك يبّرر حنّا مينه الكاتب لحظة السرد طباع أبيه.

"**إني لأغفر لوالدي كثيراً من الأذى الذي لحق بنا بسبب من هذه اللا مبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها. ولست ألومه على شبقه المرضيّ، مادام ليس مسؤولاً عنه، ولا على سكره، هو الذي في السكر كان يُغرقِ تعاسات دنياه، لكنني، كطفل، ما كنت قادراً على فهم ذلك**"(35).

كما نجد في السيرتين كيف تلتقي تجربةُ الصبيين الأولى في "المبغى"، ومشاعرُهما المتضاربة. ويلفتنا مدى تشابه هاتين التجربتين. فالصبيان يذهبان إلى هناك بدافع الفضول برفقة رفاقهما ولا يشاركانهم التجربةَ الجنسية.

يقول غوركي في "جامعاتي" طابعاً المشهدَ بسمةَ القذارة والتقزّز:

"**كنت قد بدأتُ أرى في مثل تلك الغرف الصغيرة المظلمة، مثلما أرى في بحيراتٍ من الطين، جميع قذارة البلدة، تغلي وتصير لهباً داخناً كريهاً، وتتشبّع بالعداوة والحقد، كيما تعود فتتدفق على البلدة مرة أخرى، في تلك الحفر الضيقة التي تحشر الناس حشراً الغريزةُ الحيوانية وسأم الحياة(...) وفيما أنا أراقب ذلك ولدت في نفسي أفكارٌ جديدة غامضة ولكن قلقة مزعجة. فكلّ ما يحيط بي يرتجّ ضجراً ويسمّ الروح برغبةٍ واهنةٍ في الفرارِ**"(36).

كذلك يفعل حنا مينه في "المستنقع" مضفياً على المشهد ذات السِمة:

"**كان الليلُ الصاخب والأصواتُ المعربدة المتناهية إليّ من الداخل، وضرباتُ الطبول في بيوت المبغى، وسوادُ الأشجار، والنهرُ الذي يمضي إلى البحر حاملاً أقذار المدينة، وتنصبّ فيه أقذار هذه البيوت، التي كرهتها، قد شكّل لوحةً متنافرةً، زاد تعبي من بغضي لها**"(37).

وفي مقطع سابق يقول مينه:

"**وافتقدت الطهرَ وأنا أشهد حمأة الرذيلة، فاستولت عليّ كآبةٌ تدفع إلى الفرار، تجاوزُها وتتصارعُ معها شهوةٌ مبهمةٌ كانت تستيقظ فتسمّرني مكاني**"(38).

نجد عند الكاتبين إذن المشاعرَ نفسَها إزاء هذه التجربة، حيث مشاعرُ الكآبة والضجر والقرف والذنب تختلط بمشاعر الإثارة الغامضة والمربِكة.

نقع في "المستنقع" أيضاً على مقطع يتحدّث فيه مينه عن قيامه بالنبش في موقع مكبّ قمامة المدينة بحثاً عن أشياء يحضرها إلى البيت أو يبيعها(39)، ويذكّرنا هذا المقطع بما يقوله غوركي عن نفسه في "طفولتي":

"**وأصبحت أكسب، بدوري، بعض المال. فلا يشرق يوم الأحد حتى أحمل كيساً على ظهري وأروح أتجوّل في الشوارع والساحات أجمع العظام والخرق والمسامير والأوراق. وكان جامعو**

■ إن مشاعر غوركي الصغير تجاه جده تلتقي مع مشاعر حنا مينة الصغير تجاه والده. *

■ ثمة مشاعر تختلط فيها الرهبة والنفور والكراهية أحياناً بشيء من الشفقة المستوحاة من مواقف الجدة والأم.

الخروق يدفعون لنا عشرين كوبيكاً مقابل كلّ حزمةٍ من الخرق والأوراق وقطع المعدن وثمانية أو عشرة كوبيكات مقابل كلّ حزمةٍ من العظام. ثم أصبحت أجمع هذه الأشياء من الطرقات بعد خروجي من المدرسة طوال الأسبوع"(40).

وهناك حبٌّ حنا مينه الأوّل، وهو صبيّ يعمل محاسباً في المقهى، لامرأةٍ يسمّيها الكاتب "مليكتي":

"**كانت تبدو لعيني ملكةً حقيقية، ملكةً ذاتَ هيبةٍ وذات جمالٍ، وأنّ أحداً لا يستطيع المساس بكبريائها"(41).**

وتذكّرنا هذه التجربة بتجربة غوركي نفسه مع "مارغو" التي كان يدعوها "الملكة مارغو"..

وتنتهي قصّة حبّ الشابين بالطريقة نفسها إذ تتحطّم الصورة التي نسجها خيالُ كلٍّ منهما عن هذه المحبوبة. يقول غوركي حين يرى "الملكة مارغو" بين ذراعيّ رجل:

"**تحطم شيءٌ في قلبي. بدهيّ أنني لم أتصور قط أن مليكتي يمكن أن تحبّ مثلما تحبّ بقية النساء (...) إن موقفي مما رأيت ومن الملكة مارغو لم يكن قويماً. شعرت أنني فقدت شيئاً. وقضيتُ بضعة أيامٍ تنتابني الأحزان العميقة"(42).**

ويقول حنا مينه حين يرى "مليكته" تتذلّل إلى عشيقها طالبةً المال لتسدّد مبلغاً خسرته في القمار:

"**في سبيل المال كانت مستعدة في هذه اللحظة أن تسلم بكل ما يراد بها(...). لكن صورة مليكتي، برغم كل تعاطفي معها، لحقها شيء من عطب... إن قامتها الشامخة قد تطامنت، وكبرياءها انشرخت في نظري"(43).**

إن الهاجس الذي يسكن الجزء الثالث من سيرة غوركي (أي "جامعاتي") هو هاجس توعية الشعب الغارق في الجهل واليأس والانحطاط، وينقل لنا غوركي صورة قاسية ودقيقة لحياة الشعب الروسي والفلاح الروسي في تلك الفترة. ومن المعروف عن غوركي آنذاك أنه احتك بـ"الشعبيين" وهي حركة كانت ترى في الفلاحين، لا في العمال، نواة الثورة والتغيير في المجتمع الروسي شرط توعيتهم وإعدادهم لتلك المهمة الكبرى. ولقد تأثر غوركي في تلك الفترة بفكر "الشعبيين". وشخصية روماس الأوكراني في "جامعاتي" تمثل هذا الفكر. يقول غوركي عن روماس:

"**وذكر لي فيما بعد الفكرة المألوفة من أنّ أذهان الفلاحين ينبغي أنْ تنشط من غفوتها أوّلاً وقبل كلّ شيء"(44).**

ويقول روماس الأوكراني:

"**هل يمكن أنْ نتجاهل جهل الشعب، ونتجاوز عن سيئاته، ونعفو عن كلّ انحطاطته، ونسامح وحشيته؟(...) يجب أنْ نقول للفلاحين ما يلي: "(....) أنت لست إنساناً شريراً في صميمك، ولكنّ الحياة التي تحياها سيئة، وأنت لا تعرف أصغر سبيلٍ يمكن أنْ يجعلها أكثر سهولة وأكثر خيراً. إنّ البهيمة المتوحشة تهتّم بحاجاتها أكثر مما تهتمّ أنت بحاجاتك حقاً. وهي تدافع عن نفسها أكثر مما تدافع أنت عن نفسك(...) إذن تعلّم كيف تحيا بحيث لا تداس بالأقدام..."(45).**

يتبنّى حنا مينه هذه المقولة الفكرية في الجزء الثالث من سيرته ("القطاف") ويؤكّد عليها في مقاطع كثيرة منه يطغى عليها فكرُ الكاتب لحظة الكتابة بصورةٍ فيها الكثير من الخطابية والمباشرة.

فها هو كاتبنا ينقل لنا حواراً دار بينه (وهو شابٌّ في سنّ السادسة عشرة)، وبين "المطعون"

المدافع عن مصلحة "الأسياد أصحاب الأملاك". يقول المطعون:

"ما شاء الله، ما شاء الله من علّمك كلّ هذه الفلسفة؟"..

فيردّ عليها حنا مينه الشاب:

"الحياة، والكتب، وما أراه بعيني.. انتظروا تروا، لسوف يستفيق الفلاّحون، ويتوحّدون، وينتقمون منكم بسبب المظالم التي أنزلتموها بهم.."(46).

ثمّ يقول في نفسه:

"عبّرتُ عن أفكاري بطريقةٍ ما، وهذا بذاته حسنٌ، هؤلاء الفلاّحون يحتاجون إلى التوعية، إلى من يجيء إليهم ويحدّثهم، إلى من يزورهم ويكشف الحقيقة لهم، وأنا لا أستطيع هذا، بمفردي لا أستطيعه، ترى، يأتي يومٌ ويحدث هذا؟"(47).

ونرى شقيقتَه الكبرى ترسم له صورةً للمستقبل تذكّرنا بأمل ديرينكوف. المؤيّد للشعبيين. في "جامعاتي" حيث يقول:

"لسوف يحين زمنٌ يكون لنا فيه مئاتٌ من مثل هؤلاء الناس الطّيبين، بل ألوفٌ منهم. ولسوف يملؤون جميع المناصب القيادية في روسيا بأسرها، وعندها سيبدّلون لنا حياتنا بكاملها دفعةً واحدة!"(48).

أما عن الصورة التي تقدّمها شقيقته للمستقبل فيقول عنها حنا مينه في "القطاف": "هكذا، هي التي لم تمسك فرشاةً أو قلماً، استطاعت، بضربةٍ أو ضربتين أنْ ترسم لي لوحةً لنهوض الناس المقبل. لذلك التجمّع العمّالي الذي سيحدث. لليقظة التي ستنتظم العمّال والحرفيين وتدفعهم إلى تأليف نقابات لم يكن لها وجودٌ في اللاذقية آنذاك.(...) سننهي هجرتنا القسرية، وسنعثر في المدينة على عمل، وسيكون لنا، حيث نعمل، مجال أنْ نبذر بذور الفكر العمّاليّ ونستنبتها بالصبر والدأب"(49).

هكذا هي التي تمسك فرشاة أو قلماً استطاعت بضربة أو ضربتين أن ترسم لي لوحة نهوض الناس المقبل

ولا يفوتنا بالطبع "الاستدراك" الذي يقوم به حنا مينه باستبدال فلاّحيّ فكر الشعبيين الروس بعمّال الفكر الماركسي. اللينيني الذي تبنّاه غوركي لاحقاً.

وفي موقفٍ أخير ينقل لنا الكاتب حديثاً دار بينه وبين شقيقته الكبرى. يذكّرنا بأقوال روماس الأوكراني التي سبق ونقلناها. فيقول:

"كانت تريد إعطائي صدمةً أكبر، كي أستفيق من خدعة أنّ الفقراء طّيبون. هي لا تؤمن بطيبتهم المطلقة هذه، تتأذّى جداً حين ترى فقيراً لا يعي مصلحته. كنت أقول لها: "هذا من الجهل"، فتردّ: "من العادة". أحكامُها المبرمة هذه كانت مثار خلافٍ بيننا، فأنا إلى جانب عُذرٍ ما، أبحثُ عنها لكلّ إنسان، أعذاري كلّها تصبّ في قناةٍ واحدة: "انعدام الوعي"، لكنّها، في نزقها، قسوتها على الذين لا يعون حقّهم، كرهها لكلّ هذه التشوّهات في تفكيرهم، كانت تدينهم إدانةً قاطعة(...)، ما ينقصها كان نصف صبري، وما ينقصني نصفُ شجاعتُها"(50).

نأتي أخيراً على حالةٍ شديدة الخصوصية في التناصّ الأدبي هي تلك الحالة التي نقع فيها على نصٍّ صريحٍ لغوركي داخل نصّ حنا مينه. ففي "المستنقع" وأثناء حديث كاتبنا عن صعوبة النضال السياسي في محيطٍ مليءٍ بالجهل والأمّية والشكّ، يستشهد حنا مينه بغوركي وبشخصية روماس الأوكراني في "جامعاتي" ويقول:

"وعندما وقع في يدي كتاب "مكسيم غوركي، بعد ذلك بأعوامٍ طوال، وقرأتُ ما عانى المناضل الثوري في العهد القيصري، روماس الأوكراني، من الفلاحين الذين ذهب لتوعيتهم، وجدتُ الجوابَ على تلك الـ"لماذا" التي ارتسمت

أمــــــــامي ذات يــــــــومٍ كبيــــــــرةً ومنذرة"(51).

ثمّ يلي هذا المقطع مقبوسٌ طويلٌ (حوالي ثلاث صفحات) من "جامعاتي" لغوركي يروي قصةَ حرق الفلاحين لمتجر روماس الأوكراني وردّةَ فعل غوركي آنذاك الغاضبة والناقمةَ على الفلاحين ونصيحةَ روماس له بعدم التعجّل في الحكم وبالصبر والأناة.

كراريس حنا مينة تختلف عن كراريس غوركي

ويعقب حنا مينه على ذلك "في المستنقع" قائلاً:

"**أما أنا، في تلك السنّ، فلم يكن لي من ينصحني بهذه "الأنا المستمرّة السائرة في ثبات" ولذلك نقمت على الذين كانوا، في الحيّ، يقفون ضدّ فايز الشعلة، وقلتُ في نفسي إنهم حمقى"(52).**

لكننا نراه فيما بعد يحمّل شخصيةَ اسبيرو الأعور مهمّةَ الاضطلاع بهذا الدور وهو يعلّمه الصيد:

"**(.....) تعلّمت (...) أنْ أكون صبوراً (...)، ولا أتعجّل ولا أحكم على الأشياء بسرعة"(53).**

إنّ شخصياتٍ من مثل فايز الشعلة وعبده حسني واسبيرو الأعور، ببعدها الأيديولوجيّ وبخاصةٍ بالدور التثقيفي السياسي الذي تضطلع به لتوعية صاحب السيرة الذاتية في صباه، مستوحاةٌ في رأينا من الشخصيات العديدة التي نراها في سيرة غوركي وهي تؤدّي المهمّةَ نفسَها، وقد تكونُ شخصيةُ روماس الأوكراني نموذَجَها الأوّل.

فالأوّلان مناضلان عمّاليان يريدان توعيةَ الناس وتجنيدَهم للنضال ضد المظالم والفقر والجوع. واسبيرو الأعور هو الذي يحضر لحنا مينه الصبيّ "الكراريس الممنوعة" ليقرأها له في كوخه على ضوء الفانوس.

وهذا يقودنا إلى جزئية الكراريس الممنوعة التي يتداولها العمّال ويقرأونها سرّاً في أكواخ الأحياء الفقيرة أو في المغاور (كما في "الثلج يأتي من النافذة")، وهي لازمةٌ كثيراً ما تتكرّر في أعمال حنا مينه. فتلك الجزئيةُ لازمةٌ تتكرّر عند غوركي في رواية "الأم" وأيضاً في "جامعاتي". والفرق في عرض هذه الجزئية عند الكاتبين هامٌّ وذو دلالة. فالكاتب الروسيّ، في حديثه عن هذه الكراريس الممنوعة، يذكر لنا أعمالاً وأسماءَ محدّدةً ومعروفةً آنذاك، فهو يذكر جون ستيوارت ميل والحواشي التعليقية التي كتبها لوناتشارسكي عنه كما يذكر في "جامعاتي" منشور بليخانوف المعروف "اختلافاتنا". أما عند حنا مينه فيكتنف الغموض هذه الكراريس التي لا نعرف عنها إلاّ بعض العموميات، فيقول مثلاً:

"**كان الكرّاس، فيما فهمت منه، يتحدّث عن الحركة العمالية في بلاد العالم: عن الإضرابات والمظاهرات، وكفاح العمّال، وأخبار المناضلين والمعتقلين، ويورد بعض الخطابات والأخبار، وشذرات قصصية جرت مع بعضهم، وأقوال السجناء منهم أمام المحاكم"(54).**

لابدّ هنا من التذكير بأنّ أحداث "المستنقع" تقع في الثلاثينيات من هذا القرن وفي لواء الاسكندرون بالتحديد، ولابدّ للقارئ من أنْ يتساءل عمّا إذا كانت درجة الوعي السياسي الثوريّ (اللينينيّ تحديداً) لعمّال المرفأ تتفق حقاً آنذاك مع ما يصوّره حنا مينه.

إنّنا نميل إلى الاعتقاد بأنّ الهمّ الأيديولوجيّ العقائدي عند مينه . وهو همٌّ ينتمي إلى حاضر لحظة الكتابة . كثيراً ما ينفلت من سياقه الحاضر ليتسلّل إلى ذكريات الماضي ويسبغ عليها طابعَه ورموزَه. ومن شأن ذلك أن يؤدّي، في مثل تلك

الإسقاطات، إلى هيمنة العنصر التخييليّ الذاتي على العنصر السِيَريّ التاريخيّ.

نقع في "القطاف" على ذكر اسم غوركي مرّتين. يقول حنا مينه (وكان آنذاك شاباً في الخامسة عشر أو السادسة عشر من عمره)، لمطعون وهو يعبّر له عن حاجته إلى القراءة ويشكو من عدم وجود الكتب:

". قرأت عن بعض الأسياد، في بلاد العالم، أنّ لديهم كتباً، ويمكن أن يستعيرها أحدٌ ما.

. أين هذا؟

. في الروسيا.. غوركي كان خادماً..

. ومن هو غوركي هذا؟

. كاتب..

. في المحكمة؟..

. كاتب كتب.. أديب..

. لم أسمع به.. لم أسمع بأيّ كاتب.."(55).

إنّ ذكر اسم غوركي هنا من المفارقات المدهشة في سيرة حنا مينه. فنحن في العام 1939 أو 1940 على الأكثر ولا نعلم كيف استطاع حنا مينه الشابّ، القاطن في ريف اللاذقية آنذاك، الاطّلاع على أعمال الكاتب الروسي المترجمة. فلقد بدأت بالصدور عن دار اليقظة العربية ودار الروّاد في سوريا مع بداية الخمسينيات (ترجمات الأخوين فؤاد وسهيل أيوب، وترجمات ليان ديراني وجلال فاروق الشريف)، كما صدرت عن دار العلم للملايين ودار بيروت للطباعة والنشر بعض أعماله الأخرى في الخمسينيات أيضاً (ترجمات منير البعلبكي وسهيل أيوب).

ثمّ يأتي حنا مينه على ذكر غوركي للمرّة الثانية:

"في تلك الأيام، من خريف عام 1939 وخلال وجودنا في قرية (ح)، كنت أنا نفسي أجهل ما سوف يكون مصيري.. كنت أتساءل، كما غوركي: "ماذا تكونين يا نفس وماذا يخبّئ لك الغد؟"(56).

وهذا أيضاً بالطبع من إسقاطات لحظة السرد على زمن المسرود.

خاتمة:

حاولنا في هذا البحث توضيح مدى عمق أثر غوركي في أعمال حنا مينه، فلقد تجاوز هذا الأثر كتابات حنا مينه الأولى وامتدّ ليشمل ثلاثية سيرته الذاتية. والحقّ أننا نعتبر بعض أعمال حنا مينه الأخرى استمراراً لتلك الثلاثية مثل "الثلج يأتي من النافذة"(وزارة الثقافة، دمشق، 1973)، وهي رواية تلمّح إلى الفترة اللاحقة من حياة الكاتب السوري:

فترة الوحدة السورية . المصرية ولجوء كاتبنا إلى لبنان هرباً من الاعتقال والسجن. كما أننا نعتبر رواية "الربيع والخريف" (دار الآداب، بيروت 1984)، متمّمةً للسابقة في حديثها عما يسميه حنا مينه سنوات "المنفى" الطويلة التي قضاها في لبنان والصين والمجر وغيرها، والتي بدأت إبّان الوحدة (السورية . المصرية عام 1958، وانتهت بعد حرب حزيران 1967 بعام.

ومن الملفت أيضاً في هذا السياق التذكير بمنفى غوركي نفسه الذي غادر روسيا عام 1906، بعد سجنه، لاستمرار ملاحقة البوليس القيصري له، فاستقرّ في كابري بإيطاليا حتى عام 1913 (حيث افتتح مدرسةً لتثقيف العمّال الروس)، ثمّ عاد إلى روسيا مستفيداً من عفوٍ قيصريّ، وعاد فغادرها من جديد إلى إيطاليا بعد الثورة وبطلب من لينين وبقي فيها حتى عام 1928 وهو العام الذي لبّى فيه دعوة ستالين بالعودة إلى بلاده.

▪ الهم الأيديولوجي العقائدي كثيراً ماينفلت من سياقه الحاضر ليتسلل إلى ذكريات الماضي ويسبغ عليه طابعه ورموزه

■ هل أراد حنا مينة أن يعيش تجربة المنفى كما عاشها قبله نموذجه غوركي؟

فهل هي مصادفةٌ أخرى تضاف إلى نقاط التقاء سيرة الكاتبين؟ أم أنّ حنا مينه أراد هو الآخر أنْ يعيش تجربة المنفى كما عاشها، قبله نموذجهُ غوركي؟



■ الهوامش:

1 . هواجس في التجربة الروائية، دار الآداب، 1982، ص .8

2 . ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية، وزارة الثقافة 1971.

2 . المصدر السابق، ص .202

4 . كيف حملت القلم، دار الآداب، .1986

5 . ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية، وزارة الثقافة 1971، ص 202.

6 . صدر هذا الكتاب بالفرنسية عام 1954 وصدرت ترجمته العربية في العام نفسه عن دار بيروت للطباعة والنشر.

7 . كيف حملت القلم، دار الآداب، 1986، ص .11

8 . المصدر السابق، ص .166

9 . هواجس في التجربة الروائية، دار الآداب، 1982، ص .11

10. المصدر السابق، ص.74

11. كافة المقبوسات المستقاة من ثلاثية سيرة غوركي الذاتية (طفولتي، بين الناس، جامعاتي)، تحيل إلى طبعة دار التقدم للأعمال الكاملة لغوركي، موسكو، 1981، والترجمة لسهيل أيوب.

12. جامعاتي، ص 579، آثرنا عنوان "جامعاتي" الذي يستعمله سهيل أيوب في ترجمته.

13. هواجس في التجربة الروائية، ص.6

14 . كيف حملت القلم، ص .156

15 . هواجس في التجربة الروائية، ص 12..

16ـ طفولتي، ص 41. في الترجمة الفرنسية لرواية غوركي نقرأ "الشعب الروسي" بدلاً من الروسيّ العاديّ" في ترجمة سهيل أيوب..

17. هواجس في التجربة الروائية، ص .13

18ـ انظر: محمد حرب فرزات، الحياة الحزبية في سوريا، دراسة تاريخية لنشوء الأحزاب السياسية وتطوّرها بين 1908-1955، منشورات دار الرواد، 1955، ص .189

19. طفولتي، ص .375

20. بين الناس، ص .7

21. المصدر السابق، ص 547.

22. جامعاتي، ص .551

23. المصدر السابق، ص .553

24ـ بقايا صور ، وزارة الثقافة، دمشق، 1975، ص 358.

25. المستنقع، وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ص 5.

26. المصدر السابق، ص.30

27. المصدر السابق، ص.31

28. بقايا صور، ص .145

29. طفولتي، ص .162

30. المصدر السابق، ص.163

31. المصدر السابق، ص.153

32. المستنقع، ص .33

33ـ أنظر: طفولتي، الصفحتان 157-158، وبقايا صور، الصفحتان 163-.164

34ـــ أنظر: طفولتي، الصفحتان 301-302، والمستنقع، ص .111

35. بقايا صور، ص .269

36. جامعاتي، ص .603

37. المستنقع، ص .165

38. المصدر السابق، الصفحة نفسها.

39. المصدر السابق، .193

40. طفولتي، ص 352.

41. المستنقع، ص 420.

42. بين الناس، الصفحتان 272-.273

43. المستنقع، ص .421

44. جامعاتي، ص .694

45. المصدر السابق، الصفحتان 695-.696

46ـ القطـاف، دار الآداب، بيـروت، 1986، ص 247.

47. المصدر السابق، الصفحتان 248-.249

48. جامعاتي، ص .598

49. القطاف، ص .255

50. المصدر السابق، الصفحتان 270-.271

51. المستنقع، ص 266

52. المصدر السابق، ص .270

53. المصدر السابق، ص .342

54. المستنقع، ص .326

55. القطاف، ص .170

56. القطاف، ص 341.



صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

تركيا وقضايا السياسة الخارجية

دراسة...خ ورشيد دلي

مدخل إلى

التحليل البنيوي للمحكيات

رولان بارت/ ت: د. غسان السيد

يعد الناقد الفرنسي رولان بارت أحد أعمدة النقد العالمي في النصف الثاني من القرن العشرين. وما زال تأثيره يثير جدلاً بين المؤيدين والمعارضين لتوجهاته النقدية والفكرية. ومع ذلك يبقى مرجعاً أساسياً، لا يمكن تجاوزه سواء اتفقنا معه أو خالفناه. وتعود مقالته التي أقدّم ترجمتها هنا، إلى منتصف الستينيات حيث كان الاتجاه البنيوي في النقد يمتد على مساحة واسعة من الحركة النقدية العالمية.

وهناك أكثر من ترجمة لهذه المقالة: منها ترجمة أنطوان أبو زيد المنشورة في كتاب بعنوان (النقد البنيوي للحكاية) ضمن منشورات عويدات في بيروت، في سلسلة (زدني علماً). أما الترجمة الأهم فهي ترجمة د. منذر عياشي الصادرة عن مركز الإنماء الحضاري، في حلب، عام 1993. وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي بذله الدكتور منذر إلاّ أنه ابتعد أحياناً عن روح النص، وخرج بذلك عن المعنى المقصود، بالإضافة إلى بعض الأخطاء في تقديم المصطلح البديل للمصطلح الفرنسي.

وسأترك للقارئ أمر الموازنة، والتأكد من أهمية هذه الترجمة، والمادة العلمية التي تقدمها.

■ *كيف نضع الرواية مقابل القصة، والحكاية مقابل الأسطورة، والدراما مقابل التراجيديا دون العودة إلى نموذج عام.*

مدخل إلى

التحليل البنيوي للمحكيات*

لا يمكن حصر المحكيات في العالم. فهناك أولاً تنوع كبير في الأجناس، والتي تتوزع، هي نفسها، على ماهيات مختلفة كما لو أن كل مادة كانت مناسبة للإنسان لكي تمنحه محكياته: يمكن أن يدعم المحكى من خلال اللغة الواضحة، سواء كانت مكتوبة أو شفهية، ومن خلال الصورة الثابتة أو المتحركة، ومن خلال الحركة، أو من خلال خليط منظم من هذه المواد كلها، والمحكي حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والمسرحية الإيمائية، واللوحة المرسومة (ونحن نفكر بالقديسة يورزول لكارباستو)، والرسم على الزجاج الملون،

* *ظهرت هذه المقالة، في الأصل، ضمن مجلة اتصالات،* عدد *-8، 1966.*

والسينما ومجالس الشعب*، والوقائع المختلفة، والمحادثة. بالإضافة إلى ذلك، وتحت هذه الأشكال التي لا تعد تقريباً، فإن المحكى حاضر في الأزمنة، والأمكنة، والمجتمعات كلها؛ لقد بدأت الحكاية مع تاريخ الإنسانية نفسه، لا يوجد، ولم يكن يوجد قط شعب من دون حكاية؛ فلكل الطبقات الاجتماعية، ولكل الجماعات البشرية حكاياتها الخاصة بها، وغالباً ما يتم التذوق الجماعي المشترك لهذه الحكايات من خلال ناس من ثقافات مختلفة، وحتى متناقضة1: المحكى يسخر من الأدب الجيد أو الأدب الضعيف: المحكى حاضر، مثل الحياة، فهو عالمي، ومتجاوز للتاريخ، والثقافات. أيجب أن تقود مثل هذه الشمولية للمحكي إلى ضياع معناه؟ وهل هو عام إلى هذا الحد الذي لا يبقى لنا فيه شيء نضيفه إلا وصف بعض أصنافه الخاصة جداً بصورة متواضعة، مثلما يفعل أحياناً التاريخ الأدبي؟ ولكن كيف يمكن السيطرة على هذه الأصناف نفسها، وكيف نؤسس قانوننا لتمييزها، والتعرف عليها؟ كيف نضع الرواية مقابل القصة، والحكاية مقابل الأسطورة، والدراما مقابل التراجيديا (وحدث ذلك ألف مرة) من دون العودة إلى نموذج عام؟ هذا النموذج مشترك في كل كلام عن الشيء الأكثر خصوصية، وتاريخية في الأشكال السردية. ولكي لا يقال إننا نهرب من الحديث عن المحكي، بحجة أن الأمر يتعلق بشيء عام، فإنه من المشروع، إذن، الاهتمام، بين حين وآخر، بالشكل المحكي (منذ أرسطو)؛ ومن الطبيعي أن تجعل البنيوية حديثة الولادة، من هذا الشكل من أوائل اهتماماتها: ألا يتعلق الأمر دائماً بالنسبة للمحكي، بحصرٍ مطلق أنواع الكلام، عبر الوصول إلى تحديد اللغة التي انبثقت منها هذه الأنواع، والتي يمكننا، انطلاقاً منها، توليدها (الأنواع)؟

أما العدد المطلق للمحكيات، وتعدد وجهات النظر التي يمكننا الحديث عنها في هذه المحكيات (تاريخية، ونفسية، واجتماعية، وعرقية، وجمالية، إلخ...)، يجد المحلل نفسه، تقريباً وبالتدريج، في موقع سوسور الذي وقف أمام الشاذ في اللسان وبحث عن استخلاص مبدأ تصنيف، ومكان للوصف ضمن هذه الفوضى الظاهرة للرسائل. منذ أجل الوقوف، في هذا المجال، عند المرحلة الحالية، لقد علمنا الشكلانيون الروس، وبروب، وكلود ليفي شتراوس، تحديد البرهان التالي:

المحكي إما مجرد كلام فارغ عن أحداث لا يمكننا، في أي حالة، الحديث عنها إلا إذا عدنا إلى الفن، والموهبة أو عبقرية السارد (المؤلف) وكل الأشكال الأسطورية للمصادفة2، أو أنه يمتلك بصورة عامة، مع محكيات أخرى، بنية قابلة للتحليل، وتحتاج إلى بعض الصبر لكشفها؛ لأن هناك هوة بين الشيء الصدفوي الأكثر تعقيداً، والشيء التركيبي الأكثر بساطة، ولا يستطيع أحد تركيب أو (إنتاج) حكاية من دون العودة إلى منظومة خفية من الوحدات والقواعد. أين نبحث، إذن، عن بنية الحكاية؟ الجواب هو، دون شك، في المحكيات. ولكن هل في المحكيات كلها؟ كثير من الشارحين الذين يوافقون على فكرة البنية السردية، لا يستطيعون، مع ذلك، التسليم بأبعاد التحليل الأدبي عن أنواع العلوم التجريبية: إنهم يطلبون، بجرأة، أن يطبق على السرد منهج استقرائي خالص، وأن يبدأ بدراسة كل المحكيات في جنس، وعصر، ومجتمع، من أجل الانتقال، بعد ذلك، إلى تقديم نموذج عام. هذه النظرة ذات المعنى الجيد مثالية. فاللسانيات نفسها التي تضم أكثر من ثلاثة آلاف لغة لم تصل إلى هذا

■ أمام العدد المطلق للمحكيات وتعدد وجهات النظر يجد المحلل نفسه في موقع سوسور الذي وقف أمام الشاذ في اللسان.

* *مجالس الشعب الروماني القديم لانتخاب كبار الموظفين في الإدارة والقضاء(م)*

النموذج العام؛ وبعقلانية، جعلت اللسانيات من نفسها استنتاجية، بالإضافة إلى أنها لم تستطع إلا إلى اليوم أن تتشكل بصورة حقيقية، وأن تتطور، وأن تتنبأ بأشياء لم تكن معروفة من قبل3. ما الذي يقال، إذن، عن التحليل السردي، الموضوع أمام ملايين من المحكيات؟ إن التحليل محكوم عليه اللجوء إلى الطريقة الاستنتاجية، وهو مجبر، أولاً، على تصور نموذج افتراضي للوصف (والذي يسميه اللغويون الأمريكيون نظرية)، وعلى النزول، بعد ذلك، بالتدريج، وبالاعتماد على هذا النموذج، نحو الأنواع التي تسهم فيه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه: وهو في مستوى هذه المطابقات والانزياحات فقط، سيجد تعددية المحكيات وتنوعها التاريخي، والجغرافي، والثقافي4، وهو يمتلك وسيلة وحيدة للوصف.

من أجل تحديد التنوع المطلق للمحكيات وتصنيفها، يجب، إذن، امتلاك نظرية (بالمعنى البراغماتي الذي تحدثنا عنه منذ قليل)، ويجب العمل أولاً على البحث عنها، ووضع خطوطها العريضة. يمكن أن يكون تأسيس هذه النظرية سهلاً جداً إذا خضعنا منذ البداية، لنموذج يقدم لها مصطلحاتها ومفهوماتها الأولى. ضمن الواقع الحالي للبحث، يبدو منطقياً، أن تقدم اللسانيات نفسها كنموذج مؤسس للتحليل البنيوي للحكاية.

■ *لا يستطيع أحد تركيب حكاية دون العودة إلى منظومة خفية من الوحدات والقواعد.*

1-لغة

المحكي

1-1-ما وراء الجملة.

إننا نعرف أن اللسانيات توقفت عند الجملة: إنها الوحدة الأخيرة التي تعتقد اللسانيات بأحقية الاهتمام بها، في الواقع، إذا كانت الجملة منظومة وليست سلسلة، ولا يمكن اختزالها إلى مجموعة من الكلمات التي تؤلفها، وتشكل بذلك، وحدة أصيلة، فإن الملفوظ، بالعكس، ليس شيئاً آخر غير تتابع للجمل التي تؤلفه: من وجهة نظر اللسانيات، لا يمتلك الخطاب شيئاً خارج الجملة: "يقول مارتينيه: الجملة هي أصغر وحدة ممثلة للخطاب بصورة كاملة6. "لم تهتم اللسانيات بموضوع أعلى من الجملة، لأنه لا يوجد بعد الجملة إلا جمل أخرى: إن عالم النبات الذي يصف الزهرة، لا يستطيع الاهتمام بوصف الباقة. ومع ذلك، من الواضح أن الخطاب نفسه (بوصفه مجموعة من الجمل) منظم، ويبدو، من خلال هذا التنظيم، كرسالة من لغة أخرى متفوقة على لغة اللسانيين7: للخطاب وحداته، وقواعده، ونحوه: وفيما وراء الجملة، فإن على الخطاب أن يكون، على الرغم من تركيبه من جمل فقط، موضوع لسانيات ثانية بصورة طبيعية. كان للسانيات الخطاب هذه، وخلال حقبة طويلة عنوان معروف هو: البلاغة؛ ولكن، وكنتيجة للعبة تاريخية، انتقلت البلاغة إلى جانب الآداب الجميلة، وانفصلت الآداب الجميلة عن دراسة اللغة، ووجب حديثاً إعادة طرح المشكلة من جديد: لم تتطور لسانيات الخطاب الجديدة بعد، ولكنها، على الأقل، مسلم بها من قبل اللسانيين أنفسهم8. هذا الأمر ذو دلالة: على الرغم من أن الخطاب يشكل موضوعاً مستقلاً، إلا أنه يجب أن يدرس بالاعتماد على اللسانيات؛ إذا كان يجب تقديم فرضية عمل لتحليل مهمته كبيرة جداً، ومواده لا يمكن حصرها، فإنه من المنطقي أن نبحث عن علاقة متماثلة بين الجملة وبين الخطاب، إلى الحد الذي يكون فيه التنظيم الشكلي نفسه هو الذي يتحكم بكل المنظومات السيميائية، مهما تكن ماهياتها، وأبعادها: الخطاب هو جملة كبيرة (ليس بالضرورة أن تكون وحداتها جملاً)، مثلما أن الجملة تشكل خطاباً صغيراً.

تنسجم هذه الفرضية، جيداً، مع بعض مقترحات علم الإناسة الحالي، لاحظ جاكبسون، وكلود ليفي شتراوس أن الإنسانية تستطيع أن تعرف عن نفسها من خلال القدرة على خلق منظومات ثانوية "كابحة" (أدوات تفيد في صنع أدوات أخرى، لفظ مزدوج للسان، موضوع المحرم الذي يسمح بتفريع العائلات)، يفترض اللساني السوفياتي إيفانوف أنه لا يمكن اكتساب اللغات الاصطناعية إلا بعد اللغات الطبيعية: تكمن الأهمية بالنسبة للناس في القدرة على استخدام أنساق عديدة للمعنى وعلى مساعدة اللغة الطبيعية في تشكيل لغات اصطناعية. من المشروع، إذن، التسليم بوجود علاقة "ثانوية" بين الجملة والخطاب، وستسمى هذه العلاقة تماثلية، من أجل احترام الصفة الشكلية الخالصة للتطابقات. من الواضح أن اللغة العامة للمحكي ليست إلا إحدى الاصطلاحات اللسانية المقدمة للسانيات الخطاب9، وتخضع، بالنتيجة إلى الفرضية التماثلية: المحكي، بنيوياً، شريك الجملة، دون إمكانية أن يختزل إلى مجموعة من الجمل: المحكي جملة كبيرة، مثلما أن كل جملة محققة هي، بطريقة معينة، بداية حكاية قصيرة. على الرغم من أن الأنواع الرئيسية للفعل تمتلك في المحكي دوالاً أصيلة (وغالباً معقدة كثيراً) فإننا نجدها فيه، في الواقع، وهي متضخمة ومتحولة: مثل الأزمنة، والصيغ، والنماذج، والشخصيات، بالإضافة إلى ذلك، تعارض "الموضوعات" نفسها المحمولات الفعلية، ولا تترك نفسها للخضوع للنموذج الجملي (من الجملة): لقد وجد التصنيف الفاعلي الذي اقترحه غريماس10 وظائف أساسية للتحليل القواعدي عبر كثرة شخصيات الحكاية. إن التماثل الذي نشير إليه هنا لا يحمل فقط قيمة استكشافية: إنه يفترض وحدة الهوية بين اللغة والأدب (على الرغم من أنه نوع من الناقل المفضل للمحكي): لم يعد ممكناً تصور الأدب كفن لا يهتم بأي علاقة مع اللغة، منذ أن يستخدمها كأداة للتعبير عن الفكر، والعاطفة، أو الجمال: لا تتوقف اللغة عن مرافقة الخطاب عبر تغطيته بمرآة بنيتها الخاصة: ألا يصنع الأدب، خاصة اليوم، لغةً، بالشروط نفسها للغة؟

1-2-مستويات المعنى:

تقدم اللسانيات إلى التحليل البنيوي للمحكي، منذ البداية، تصوراً حاسماً، لأنها تهتم مباشرة بكل ما هو أساسي في أي نظام للمعنى، أي طريقة تنظيمه، وتسمح، في وقت واحد، بالتعبير عن كيفية أن المحكي ليس مجموعة بسيطة من العبارات، وبتصنيف الكمية الكبيرة من العناصر التي تدخل في تركيب المحكي. هذا التصور هو تصور مستوى الوصف12. إننا نعرف أن الجملة يمكن أن توصف على مستويات عديدة (صوتية، من حيث العناية بالأصوات الإنسانية شرحاً وتحليلاً، والقيام بالتجارب عليها دون نظر خاص إلى ما تنتمي إليه من لغات، وإلى أثر تلك الأصوات في اللغة من الناحية العملية، أو من حيث البحث في الأصوات ذات الوظيفة الدلالية في إحدى اللغات كالبحث في السين والصاد مثل سبر وصبر، ونحوية وسياقية)، تقع هذه المستويات ضمن علاقة تراتبية، لأنه إذا كان لكل مستوى وحداته وعلاقاته الخاصة به، مما يجبر كل مستوى من هذه المستويات على وصف مستقل، فإن أياً منها لا يستطيع لوحده أن ينتج معنى: كل وحدة تنتمي إلى مستوى معين لا تمتلك معنى إلا إذا استطاعت الاندماج بمستوى أعلى: الظاهرة في ذاتها، لا تدل على شيء على الرغم من أنها قابلة للوصف بصورة كاملة؛ وهي لا تشارك في المعنى المندمج في كلمة، وعلى الكلمة نفسها أن تندمج في الجملة13.

▪ *اللسانيات نفسها التي تضم أكثر من ثلاثة آلاف لغة لم تصل إلى النموذج العام حتى اليوم.*

تقدم نظرية المستويات (مثلما عبر عنها بينفنست) نموذجين من العلاقات: العلاقات التوزيعية (إذا كانت العلاقات متموضعة على مستوى واحد)، والعلاقات الاندماجية (إذا كانت منقولة من مستوى إلى مستوى آخر). ينتج عن ذلك، أن العلاقات التوزيعية لا تكفي لإدراك المعنى. من أجل القيام بتحليل بنيوي، يجب أولاً، تمييز أحكام عديدة للوصف، ووضع هذه الأحكام ضمن منظور تراتبي (اندماجي). المستويات هي عمليات14. من الطبيعي، إذن، أن تحاول اللسانيات الإكثار منها، خلال عملية تطورها. ما زال تحليل الخطاب غير قادر على العمل إلا على مستويات أولية كانت البلاغة قد حددت للخطاب، بطريقتها، خطتي وصف: هما التنظيم والبيان.

■ *الجملة هي الوحدة الأخيرة التي تعتقد اللسانيات بأحقية الاهتمام بها في الواقع إذا كانت منظومة وليست سلسلة.*

قرر كلود ليفي شتراوس، في تحليله لبنية الأسطورة، أن الوحدات المكونة للخطاب الأسطوري لا تحمل دلالة إلا لأنها مجموعة ضمن مجموعات، وهذه المجموعات نفسها تتحد فيما بينها16، ويقترح تودوروف، وهو يعيد أخذ فكرة الشكلانيين الروس، العمل على مستويين كبيرين، ينقسمان بدورهما إلى أقسام صغرى: القصة (البرهان) المتضمنة لمنطق الأفعال، و "علم تركيب كلام" الشخصيات، والخطاب المشتمل على أزمنة الحكي، وصيغه، ونماذجه17.

مهما يكن عدد المستويات الذي نقترحه، والتعريفات التي نعطيها عنها، لا يمكن أن نثق إلا بأن المحكي هو ترتيب للأحكام. إن فهم حكاية معينة، لا يعني فقط متابعة فك خيط القصة، ولكنه يعني أيضاً التعرف على "الطبقات" فيها، وإسقاط العلاقات الأفقية "للخيط" السردي على محور عامودي ضمني، إن قراءة حكاية (أو الاستماع إليها) لا تعني فقط الانتقال من كلمة إلى كلمة أخرى، ولكنها تعني أيضاً الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر.

سأسمح لنفسي هنا بانتهاج نوع من الدفاع: في "الرسالة المسروقة" يحلل الشاعر الأمريكي "بو" بدقة فشل مدير الشرطة العاجز عن إيجاد الرسالة: كانت حملاته التفتيشية دقيقة وكاملة، مثلما يقول، "ضمن دائرة اختصاصه": لم يهمل ضابط الشرطة أي مكان، و"أشبع بصورة كاملة مستوى التفتيش"، ولكن من أجل العثور على الرسالة التي يحميها بيقظته؛ كان يجب الانتقال إلى مستوى آخر، واستبدال حصافة رجل البوليس بحصافة مخفي الرسالة. وبالطريقة نفسها، إن "التفتيش" الذي تم على مجموعة أفقية من العلاقات السردية، لم يكتمل، ولكي يكون فعالاً، يجب أن يتوجه أيضاً، "عمودياً": لا يتموضع المعنى في "نهاية الحكاية"، إنه يتجاوزها؛ وهو واضح أيضاً كالرسالة المسروقة، ولا يمكن أن يضيع إلا في البحث وحيد الجانب.

وهناك دراسات ما زالت ضرورية لكي يمكننا التأكد من مستويات المحكي. وما سنقترحه هنا يشكل صيغة مؤقتةً، وأهميتها تعليمية حصراً: إنها تسمح بتحديد المشكلات وتجميعها، من دون أن نختلف، كما نعتقد، مع بعض التحليلات السابقة. إننا نقترح التمييز بين ثلاثة مستويات للوصف ضمن العمل السردي: مستوى الوظائف (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة عند بروب وعند بريمون)، ومستوى الأفعال (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة عند غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كشخصيات فاعلة)، ومستوى "السرد" (الذي هو، بوضوح، مستوى الخطاب عند تودوروف). نريد أن نذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط فيما بينها وفق نموذج الاندماج التدريجي: لا معنى للوظيفة في ذاتها إلا إذا أخذت موقعها ضمن العمل العام لفاعل معين؛ وهذا العمل نفسه يأخذ

معناه الأخير من حقيقة أنه مسرود، ومعهود به إلى خطاب له قانونه الخاص به.

2-الوظائف

2-1-تحديد الوحدات:

تتألف كل منظومة من وحدات طبقاتها معروفة، ولذلك يجب، أولاً، تقطيع الحكاية، وتحديد أقسام الخطاب السردي التي يمكننا توزيعها على عدد صغير من الطبقات؛ وبكلمة واحدة، يجب تعيين أصغر الوحدات السردية. ووفق المنظور الاندماجي الذي عرفناه هنا، لا يمكن للتحليل أن يكتفي بتعريف توزيعي خالص للوحدات: يجب أن يكون المعنى، منذ البداية، هو معيار الوحدة: إن السمة الوظيفية لبعض أجزاء القصة هي التي تصنع الوحدات فيها: من هنا يأتي اسم الوظائف الذي أعطي مباشرة لهذه الوحدات الأولى. يقسم كل جزء من القصة، منذ عهد الشكلانيين الروس18 إلى وحدة، ويقدم هذا الجزء كنهاية علاقة. إن روح كل وظيفة، هي بذرتها، إذا جاز التعبير، مما يسمح لها بزرع عنصر في الحكاية ينضج لاحقاً، على المستوى نفسه، أو على مستوى آخر: إذا كان فلوبير قد أخبرنا في عمله (قلب بسيط)، وفي لحظة معينة، أن بنات معاون قائد الشرطة في مدينة leveque Pont كن يمتلكن ببغاء، فذلك لأن هذا الببغاء سيكون له أهمية كبيرة، بعد ذلك، في حياة فيليسيتي: إن التعبير عن هذا التفصيل (مهما يكن الشكل اللساني)، يشكل، إذن، وظيفة، أو وحدة سردية. هل لكل شيء في الحكاية وظيفة؟ وهل لكل تفصيل مهما صغر معنى؟ هل يمكن أن تقسم الحكاية إلى وحدات وظيفية، بصورة كاملة؟ سنرى هذا لاحقاً، ولكن مما لا شك فيه أن هناك نماذج عديدة من الوظائف: لأن هناك نماذج عديدة من العلاقات. ولا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن بناء الحكاية يقوم دائماً على وظائف: وكل شيء فيها يحمل دلالة، بدرجات مختلفة. وهذه ليست مسألة فن (من قبل السارد) ولكنها مسألة بنية: إن ما يسجل، ضمن نظام الخطاب، يستحق الذكر، في الأصل، عندما يبدو تفصيل معين دون معنى، ومتمرداً على أي وظيفة، فإنه يحمل، على الأقل، معنى العبث أو اللا فائدة: إذا لم يكن للشيء معنى انتفى وجوده. يمكننا القول بطريقة أخرى إن الفن لا يعرف الضجيج (بالمعنى الإخباري للكلمة)19: إنه نظام خالص، ولا وجود للوحدات الضائعة20، وسواء كان الخيط طويلاً أم واهناً، أم متماسكاً، فإنه هو الذي يربطها بأحد مستويات القصة21. إن الوظيفة، من وجهة نظر لسانية، هي وحدة من المضمون: هذا يعني أن الملفوظ هو الذي يشكل المضمون ضمن وحدات وظيفية،22 وليس الطريقة التي عبر بها عن هذا المضمون. هذا المدلول التأسيسي يمكن أن يمتلك عدداً من الدوال المختلفة، مراوغة غالباً: إذا قيل لي في (غولدفينجر) إن جيمس بوند رأى رجلاً في الخمسين من عمره، فإن هذه المعلومة تنطوي على وظيفتين، في وقت واحد، وتأثيرهما غير متوازن: إن عمر الشخصية يندمج، من جهة، ضمن نوع من الصورة الشخصية (وفائدة ذلك ليست معدومة في الحكاية، ولكنها منتشرة، ومؤجلة)، ومن جهة أخرى، إن المدلول الآني للملفوظ هو أن بوند لا يعرف محاوره المستقبلي: تتطلب الوحدة، إذن، علاقة قوية جداً، (انفتاح خطر معين، وإلزام بالتحقق). من أجل تعيين الوحدات السردية الأولى، من الضروري، إذن، ألا نضيع، أبداً، من أمامنا السمة الوظيفية للأجزاء التي نفحصها، وأن نقبل، مسبقاً، أن هذه الأقسام لا تتطابق، بصورة قدرية، مع الأشكال التي نعرفها، تقليدياً، في مختلف الأقسام من الخطاب

▪ ***كان للسانيات الخطاب البلاغة وكنتيجة للعبة تاريخية انتقلت البلاغة إلى جانب الآداب الجميلة وانفصلت الآداب الجميلة عن دراسة اللغة.***

السردي (أفعال، مشاهد، مقاطع، حوارات، حوارات داخلية إلخ..)، وبصورة أقل، مع طبقات ((نفسية)) (مثل التصرفات، والمشاعر، والأهداف، والدوافع، وعقلانية الشخصيات).

وبالطريقة نفسها، عندما لا تكون لغة السرد هي لغة الكلام الملفوظ على الرغم من أنها تدعمها غالباً، فإن الوحدات السردية ستصبح جوهرياً مستقلة عن الوحدات اللسانية: من المؤكد أن هذه الوحدات يمكن أن تتطابق، ولكن ليس باستمرار؛ وستُقدم الوظائف، تارة، عبر وحدات أعلى من الجملة (مجموعات من الجمل بمقاييس مختلفة، وحتى إلى العمل في كليته)، وتارةً أخرى عبر وحدات أدنى من الجملة (مثل التركيب التعبيري، والكلمة، وحتى ضمن الكلمة بعض العناصر الأدبية فقط)؛23 عندما يقال لنا إن بوند يناوب في مكتبه، ويعمل في قسم سري، وفجأة يرن الهاتف (يرفع بوند إحدى السماعات الأربع)، فإن الرقم أربعة يشكل لوحده وحدة وظيفية، لأنه يحيل إلى تصور ضروري لمجموعة القصة (وهو التقنية البيروقراطية العالية)؛ في الواقع، إن الوحدة السردية هنا ليست هي الوحدة اللغوية (الكلمة) ولكن فقط قيمتها الدلالية (لغوياً، لا تهدف الكلمة أربعة أبداً التعبير عن ((الأربعة))؛ هذا يفسر أن بعض الوحدات الوظيفية يمكن أن يكون أدنى من الجملة، مع بقائها تابعة للخطاب، إنها تتجاوز، عندئذٍ، ليس الجملة التي تبقى مادياً أدنى منها، ولكنها تتجاوز مستوى الدلالة الذي ينتسب، مثل الجملة، للسانيات بالمعنى الدقيق للكلمة.

■ *الخطاب هو جملة كبيرة ليس بالضرورة أن تكون وحداتها جملاً، مثلما أن الجملة تشكّل خطاباً صغيراً.*

2-2-طبقات الوحدات:

يجب تقسيم هذه الوحدات الوظيفية إلى عدد قليل من الطبقات الشكلية. إذا أردنا تحديد هذه الطبقات دون العودة إلى جوهر المضمون (مثل الجوهر النفسي)، فإنه يجب، من جديد، النظر إلى مختلف مستويات المعنى: ترتبط بعض الوحدات بوحدات أخرى في المستوى نفسه، ولكي يتم إشباع الوحدات الأخرى، يجب على العكس من هذا، الانتقال إلى مستوى آخر. من هنا تأتي، منذ البداية، طبقتان كبيرتان من الوظائف، الوظائف الأولى هي وظائف توزيعية، والوظائف الأخرى هي وظائف اندماجية. تتطابق الأولى مع وظائف بروب، والتي أعاد بريمون أخذها، خاصة، ويطلق على هذه الوظائف التوزيعية اسم "وظائف" (على الرغم من أن الوحدات الأخرى هي أيضاً وظيفية)؛ ونموذجها كلاسيكي منذ تحليل توماشفسكي: إن شراء مسدس حربي يرتبط باللحظة التي سنستخدمه فيها، (وإذا لم نستخدمه، فإن الإشارة ترجع إلى علامة ضعف إرادة)، وإن رفع سماعة الهاتف مرتبط باللحظة التي نعيدها فيها إلى مكانها؛ وإدخال الببغاء إلى بيت فيليسيتي مرتبط بحادثة الحشو بالقش، والعشق الهيامي، الخ. تتضمن الطبقة الكبيرة الثانية من الوحدات، ذات الطبيعة الاندماجية، كل الإشارات (بالمعنى الشامل جداً للكلمة) 24، وبهذا لا تحيل الوحدة إلى فعل تكميلي يكون فيها نتيجة، ولكنها تحيل إلى تصور موسع، إلى حد ما، وضروري لمعنى القصة: مثل الإشارات الطبيعية المتعلقة بالشخصيات، والمعلومات النسبية عن هويتهم، وأخبار الطقس، الخ؛ إن علاقة الوحدة بلازمتها لم تعد علاقة توزيعية (تحيل إشارات عديدة غالباً إلى مدلول واحد، ولم يعد نظام ظهورها في الخطاب متعلقاً بالموضوع، بالضرورة) ولكنها علاقة اندماجية؛ ولكي نفهم فائدة العلامة الإشارية يجب الانتقال إلى مستوى أعلى (أفعال الشخصيات أو السرد)، لأنه هنا فقط يُفك رمز الإشارة، إن القوة المؤسساتية الداعمة لبوند، والواضحة من خلال عدد أجهزة الهاتف، ليس لها أي انعكاس على توالي الأفعال التي ينخرط فيها بوند عبر قبول

الاتصـــال؛ ولا تأخـــذ معنـــى إلا علـــى مســـتوى تصنيف عام للفاعلين (بوند من جهة النظام)؛ إن الإشـارات هـي وحـدات دلاليـة حقيقيـة، مـن خـلال الطبيعـة العاموديـة، إلـى حـد مـا، لعلاقاتهـا، لأن هـذه الإشـارات، وبعكـس ((الوظـائف)) بـالمعنى الـدقيق للكلمـة، تحيـل إلـى مـدلول، ولـيس إلـى ((عمليـة))؛ إن صـحة الإشـارات ((أعلـى))، وقـد تكـون أحيانـاً افتراضـية، خـارج التركيـب التعبيـري الواضـح (يمكـن ألا يسـمى طبـع شخصـية معينـة أبداً، ولكنـه مـع ذلك، يشار إليه باستمرار)، وهذه صـحة نموذجيـة، فـي مقابـل ذلـك، إن صـحة ((الوظـائف)) بعيـدة دائمـاً، فهـي صـحة تركيبيـة دلاليـة. تتضـمن الوظـائف والإشـارات، إذن تمييـزاً كلاسيكياً آخر: تتطلب الوظـائف علاقات كنائيـة، وتفرض الإشـارات العلاقـات الاسـتعارية؛ تتطـابق إحداها مـع وظيفيـة العمل، وتتطـابق الأخـرى مـع وظيفية الوجود.

يجـب أن تسـمح هاتـان الطبقتـان الكبيرتـان المتعلقتان بالوظائف والإشارات بنوع من التصنيف للمحكيات.

بعـــض المحكيـــات وظيفيـــة بقـــوة (مثـــل الحكايـات الشـعبية)، وفـي مقابـل ذلـك، هنـاك محكيـات إشـاراتية بقـوة (مثـل الروايـات النفسـية)؛ وبين هذين المحورين، يوجد سلسلة من الأشكال الوسيطة، والمتعلقة بالقصـة، والمجتمع، والجنس. ولكـن هـذا لـيس كـل شـيء: داخـل كـل طبقـة مـن هـاتين الطبقتـين، مـن الممكـن، مباشـرةً، تحديـد طبقتين فرعيتين من الوحدات السردية.

إذا أخـذنا طبقـة الوظـائف، لـيس لوحـداتهما الأهميـة نفسـها؛ فبعضـها يشـكل مفاصـل حقيقيـة للمحكـي (أو المقطـع مـن المحكـي)؛ وبعضـها الآخـر ((يمـلأ)) الفضـاء السـردي الـذي يفصـل الوظـائف المفصـلية: تسـمى الأولـى الوظـائف الرئيسـية (أو المركزيـة)، وتسـمى الثانيـة وظـائف تحضـيرية، بـالنظر إلـى طبيعتهـا التكميليـة. لكـي تكون وظيفة معينة وظيفة رئيسية، يكفي أن يفتح الفعل الذي تستند إليه (أو يحافظ أو يغلق) نهاية متكررة بالنسبة إلى تتمة القصة، أي أن يدشن أو ينهـي الشـك؛ إذا كـان الهـاتف يـرن فـي جـزء مـن الحكاية، فإنه من الممكن أيضاً أن نجيب عليه أو لا نجيـب، ممـا يقضـي بتوجيـه القصـة ضـمن طريقتين مختلفتين. في المقابل، من الممكن دائماً امتلاك إشارات تحضيرية، بين وظيفتين رئيسيتين، تتجمـع حـول قطـب أو آخـر دون تعـديل طبيعتهـا التناوبية: إن الفضاء الذي يفصل ((الهاتف رن)) و ((بونـد رفـع السـماعة)) يمكـن أن يمـلأ بكميـة كبيرة من الحوادث العرضية الصغيرة، والأوصاف الصـغيرة: ((بونـد يتوجـه نحـو المكتـب، يتنـاول السـماعة، ويضـع سـيكارته))، الـخ. تبقـى هـذه المحفزات وظيفيـة، ضـمن الحـد الـذي تـدخل فيـه بارتبـاط مـع مركـز معين، ولكـن وظيفتهـا مخففـة، وأحاديـة الجانـب، وهامشـية: يتعلـق الأمـر هنـا بوظيفيـة تاريخيـة خالصـة، (إننـا نصـف مـا يفصـل بين لحظتين من لحظـات التـاريخ)، فـي حين أنـه في المكان الذي يجمع وظيفتين رئيسيتين، تتجلى وظيفية مزدوجة، فهي تاريخية ومنطقية، في وقت واحد: إن الوظـائف التحضيرية ليست إلا وحدات تعاقبيـة، والوظـائف الرئيسية هـي وحـدات تعاقبيـة ومنطقيـة فـي الوقـت نفسـه. فـي الواقـع، كـل شـيء يبعث على الاعتقاد أن باعث النشاط السردي هو تداخل التعاقب والنتيجة، إن ما يأتي –بعد– يقرأ فـي المحكـي علـى أنـه حـدث عبـر...؛ يصـبح المحكـي، فـي هـذه الحالـة، تطبيقاً نظامياً للخطأ المنطقـي، المفـروض مـن الفلسـفة المدرسـية تحـت صـيغة (بعـد هـذا، بسـبب قربـه مـن هـذا) والـذي يمكـن أن يكـون شـعار القـدر والـذي يكـون فيـه المحكـي، بصـورة عامـة، هـو ((اللغـة))؛ وهـذا (السـحق) للمنطـق وللـزمن هـو دعامـة الوظـائف

■ ثمة علاقة ثانوية بين الجملة والخطاب وهي علاقة تماثلية من أجل احترام الصفة الشكلية الخالصة للتطابقات.

الرئيسية التي تكملها، من النظرة الأولى، يمكن أن تكون هذه الوظائف عبر دلالية بقوة؛ وما يشكلها، ليس المشهد (الأهمية، والمجلد، والندرة وقوة الفعل الملفوظ)، ولكن، إذا أمكن القول، الخطر: إن الوظائف الرئيسية هي لحظات الخطر في الحكاية؛ بين هاتين النقطتين من التعاقب، وبين هذين المركزين للتوزيع، تمتلك المحفزات الفرعية مناطق أمان، واستراحة ورفاهية؛ مع ذلك، لهذه (الكماليات)) فائدة: من وجهة نظر القصة، يجب تكرار أن المحفّز يمكن أن يمتلك وظيفة ضعيفة ولكنها ليست قط معدومة: هل هو زائد (بالمقارنة مع مركزه)، ويشارك في اقتصاد الرسالة؛ ولكن ليست هذه هي الحالة: إن الإشارة الزائدة في الظاهر، تحمل دائماً وظيفة استدلالية: إنها تسرع الخطاب، أو تؤخره، أو تعمل على دفعه، وهي تلخص، وتستبق، وأحياناً تضيع27: يبدو المؤشّر إليه دائماً شيئاً يستحق الذكر، والمحفز يوقظ باستمرار التوتر الدلالي للخطاب المقول: وكان لهذا المؤشّر إليه، وسيكون له دائماً معنى في الخطاب؛ إن الوظيفة الدائمة للمحفّز، إذن، وفي كل الحالات، هي وظيفة تنبيهية (إذا استخدمنا تعبير جاكبسون)؛ فهي تحافظ على التواصل بين السارد والمسرود له. لنقل إنه لا يمكن إلغاء مركز معين دون تشويه القصة، ولا يمكن أيضاً إلغاء محفّز دون تشويه الخطاب. أما فيما يتعلق بالطبقة الكبيرة الثانية من الوحدات السردية (الإشارات)، الطبقة الاندماجية، فإن الوحدات التي توجد فيها تشترك في أنها لا تستطيع أن ترمم نفسها (أو أن تكتمل) إلا على مستوى الشخصيات أو على مستوى السرد؛ إنها تشكل جزءاً من علاقة معلمية28، يستمر تعبيرها الثاني الخفي، والتوسعي في حدث، أو شخصية، أو في العمل كله؛ مع ذلك، يمكن أن نميز في هذه الوحدات إشارات بالمعنى الدقيق للكلمة، تحيل إلى طبع، أو إحساس، أو جو معين (مثل الشك) أو فلسفة، أو معلومات، والذين يفيدون في التموضع ضمن الزمن والفضاء. إن القول بأن بوند مناوب في مكتب مفتوح النافذة يفسح المجال لرؤية القمر بين غيوم كثيفة تتحرك، وفي هذا إشارة إلى ليلة صيف عاصفة، ويشكل هذا الاستنتاج نفسه إشارة مناخية تحيل إلى المناخ الثقيل، والمقلق لفعل لم نعرفه بعد. تحمل الإشارات دائماً، إذن، مدلولات خفية؛ وفي المقابل، فإن المخبرين لا يحملون هذه المدلولات، على مستوى القصة على الأقل: وهذه معطيات خالصة، ودالة مباشرة. تتطلب الإشارات نشاطاً لفك الرموز: يتعلق الأمر بالنسبة للقارئ، بالتعرف على طبع ومناخ: يقدم المخبرون معرفة جاهزة؛ إن وظيفتهم، مثل وظيفة المحفزات، ضعيفة، إذن، ولكنها ليست عديمة الفائدة: إن الخبر، مهما كانت "كمدته" بالنسبة إلى بقية القصة، (مثل العمر الدقيق لشخصية معينة)، يفيد في إعطاء مصداقية لواقعية المرجع، وفي تجذير التخييل في الواقع: إنه عامل واقعي، وبهذه الصفة، يمتلك وظيفية أساسية، ليس على مستوى القصة، ولكن على مستوى الخطاب29.

■ *لم يعد ممكناً تصور الأدب كفن لا يهتم بأي علاقة مع اللغة، منذ أن يستخدمها كأداة للتعبير عن الفكر والعاطفة أو الجمال.*

يبدو أن النويات المركزية، والمحفزات، والإشارات، والمخبرين، يشكلون الطبقات الأولى التي يمكن أن نوزع عليها وحدات المستوى الوظيفي. يجب إلحاق هذا التصنيف بملاحظتين. أولاً، إن أي وحدة يمكن أن تنتمي، في الوقت نفسه، إلى طبقتين مختلفتين: إن شرب الويسكي (في سوق في مطار) هو فعل يمكن أن يفيد كمحفز للإشارة "الرئيسية" للانتظار، وهو أيضاً، وفي الوقت نفسه، إشارة إلى نوع من الوسط المكاني (مدنية، استرخاء، ذكريات، الخ): بقول آخر، يمكن أن تكون بعض الوحدات مختلطة. إنها لعبة الشكل الممكن في اقتصاد الحكاية؛ في رواية "غولدفينجر"، يتلقى بوند، قبل التفتيش في

غرفة عدوه، موافقة على التفتيش من رئيسه: الإشارة هي وظيفة "رئيسية" خالصة؛ لقد تغيّر هذا التفصيل، في الفيلم: يختطف بوند صرة الخادمة وهو يداعبها، دون أن تعترض، لم تعد الإشارة وظيفية فقط، ولكنها علاماتية أيضاً، حيث تحيل إلى طبع بوند (مثل جرأته ونجاحه مع النساء).

وفي المكان الثاني، يجب ملاحظة أن الطبقات الأخرى التي تحدثنا عنها يمكن أن تخضع لتوزيع آخر، أكثر انسجاماً مع النموذج اللساني. في الواقع، تمتلك المحفزات، والإشارات، والمخبرون سمة مشتركة. فهم يشكلون امتدادات بالنسبة إلى النويات المركزية: تشكل النويات (مثلما سنرى) مجموعات منجزة من التعبيرات القليلة إلى حد ما، ويتحكم فيه منطق معين، فهي ضرورية وكافية، في الوقت نفسه؛ تأتي الوحدات الأخرى لملأ هذه البنية المعطاة، وفق نموذج التزايد المطلق، من حيث المبدأ؛ إننا نعرف أن هذا هو ما يحدث بالنسبة للجملة المكونة من جمل بسيطة، المركبة باستمرار من إضافات، وملأ فراغات، وتغليفات، إلخ...: والمحكي، مثل الجملة، قابل للتحفيز باستمرار.

علق مالارميه مثل هذه الأهمية على هذا النموذج من البنية الذي ألف وفقه قصيدته (jamais un coup de des) ، والتي يمكن أن نعتبرها، بعقدها، ودواخلها، وكلماتها العقدية، وكلماتها المخرَّمة، كرمز لكل محكي، وكل لسان.

2-3-النحو الوظيفي

كيف، ووفق أي قواعد ترتبط هذه الوحدات المختلفة، بعضها ببعض على طول التركيب التعبيري السردي؟ ما هي قواعد التأليف الوظيفي؟

يمكن للمخبرين والإشارات أن يتحدوا فيما بينهم بحرية: مثل الصورة الشخصية التي تقرب، دون خوف، معطيات الحالة العائلية، من السمات الشخصية. إن علاقة إشراك بسيطة تجمع بين المحفزات والمراكز: يتطلب المحفز، بالضرورة، وجود وظيفة رئيسية يرتبط بها، ولكن ليس بصورة متزامنة. أما بالنسبة للوظائف الرئيسية، فإن علاقة التضامن هي التي توحدها: تقود وظيفة من هذا النوع إلى وظيفة أخرى من النوع نفسه، وبصورة متزامنة يجب التوقف قليلاً عند هذه العلاقة الأخيرة: لأنها تحدد أولاً شكل المحكي (الامتدادات قابلة للإلغاء، والمراكز ليست كذلك)، ومن ثم لأنها تهم، أساساً، أولئك الذين يبحثون عن إعطاء المحكي بنية معينة. لقد أشرنا سابقاً إلى أنه عبر بنيته نفسها، يقيم المحكي خلطاً بين التتابع والنتيجة، بين الزمن والمنطق. وهذا الغموض هو الذي يشكل المشكلة المركزية للنحو السردي. هل هناك وراء المحكي منطق لا زماني؟ ما زالت هذه النقطة تباعد بين الباحثين إلى الوقت الحالي. يتمسك بروب الذي فتح تحليله، مثلما نعرف، الطريق للدراسات الحالية، بعدم قابلية اختزال نظام التسلسل الزمني: الزمن. مع ذلك، إن أرسطو نفسه وهو يعارض التراجيديا (المعروفة بوحدة الفعل) بالتاريخ (المعروف بتعددية الأفعال ووحدة الزمن) يعزو الأولوية إلى المنطق على حساب التسلسل الزمني30. هذا هو ما يفعله كل الباحثين الحاليين مثل (كلود ليفي شتراوس، وغريماس، وبريمون، وتودوروف)، والذين أبدوا جميعاً موافقتهم على اقتراح ليفي شتراوس (وإن كانوا يختلفون حول نقاط أخرى): "إن نظام التتابع الزمني يتلاشى ضمن بنية مسجلة لا زمنية"31. في الواقع، يحاول التحليل الحالي القيام "بالتقطيع الزمني" للمضمون السردي، وإخضاعه لما يسميه مالارميه، بخصوص اللغة الفرنسية، "الخزانات لمنطق".32 أو بصورة أدق، إن ...تنا على الأقل، هي الوصول إلى ... بنيوي للوهم التاريخي؛ وعلى

■ ***تقدم اللسانيات إلى التحليل البنيوي للمحكي تصوراً حاسماً، لأنها تهتم مباشرة بكل ما هو أساسي في أي نظام للمعنى.***

المنطق السردي أن يأخذ بعين الاعتبار الزمن السردي. يمكن القول، بطريقة أخرى، إن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية للمحكي "للخطاب"، مثلما أن الزمن، في اللغة، لا يوجد إلا على شكل منظومة؛ من وجهة نظر المحكي، لا وجود لما نسميه زمناً، أو على الأقل لا يوجد إلا وظيفياً، كعنصر من نظام سيميائي: لا ينتمي الزمن إلى الخطاب، بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنه ينتمي إلى المرجعية؛ المحكي واللغة لا يعرفان إلا زمناً سيميائياً؛ إن الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي، "واقعي" مثلما يظهره تفسيره بروب، وتحت هذا العنوان يجب على الوصف البنيوي دراسته33.

ما هو، إذن، هذا المنطق الذي يخضع الوظائف الرئيسية للحكاية؟ هذا ما نسعى إلى إيضاحه بدقة، وهذا ما كان حتى الآن قد نوقش بصورة واسعة. سنرى، إذن، إسهامات أ. ج. غريماس، وبريمون، وتودوروف، في العدد الثامن من مجلة (اتصالات)، عام 1966، والذين درسوا منطق الوظائف كلها. ظهرت ثلاثة اتجاهات رئيسية من البحث، عرضها تودوروف. الطريق الأول (بريمون)، هو الأكثر منطقية بالمعنى الدقيق: يتعلق الأمر بإعادة تأليف قواعد التصرفات الإنسانية التي تستخدمها الحكاية، وبسبر مسار "الخيارات" الذي تخضع له مثل هذه الشخصية بصورة قدرية 34، في كل نقطة من الحكاية، وباستخدام ما يمكن تسميته بالمنطق الخاص بالطاقة35، لأنه يمسك بالشخصيات في اللحظة التي يختارون فيها القيام بالفعل.

النموذج الثاني لساني (ليفي شتراوس، غريماس): إن الاهتمام الأساسي لهذا البحث هو العثور على تعارضات نموذجية في الوظائف، وانسجاماً مع مبدأ جاكبسون في (الشعرية)، تمتد هذه التعارضات على مسار السرد كله (مع ذلك، سنرى التطورات الجديدة التي صحح من خلالها غريماس نموذجية الوظائف أو أكملها).

الطريق الثالث الذي فتحه تودوروف مختلف قليلاً، لأنه يضع التحليل على مستوى "الأفعال" (أي الشخصيات) عبر محاولة تأسيس قواعد ينظم من خلالها المحكي عدداً من المحمولات الأساسية ويبدلها، ويحولها. ليس المقصود الاختيار بين فرضيات العمل هذه؛ فهي ليست متعارضة ولكنها متنافسة، وهي حالياً في مرحلة التشكل الكامل. إن الإضافة الوحيدة التي نسمح لأنفسنا بإضافتها إلى هذا الفرضيات تتعلق بأبعاد التحليل. حتى إذا نحينا جانباً الإشارات، والمخبرين، والمحفزات، يبقى أيضاً في المحكي (خاصة عندما يتعلق الأمر برواية، وليس بحكاية) عدد كبير من الوظائف الرئيسية؛ ولا يمكن السيطرة على عدد كبير منها إلا من خلال التحليلات التي ذكرناها سابقاً، والتي اشتغلت حتى الآن على مفاصل الحكاية الكبرى. مع ذلك، يجب توقع وصف دقيق بشدة، من أجل النظر في وحدات الحكاية كلها، وأصغر الأجزاء فيها؛ نذكر بأن الوظائف الكبرى لا يمكن تحديدها من خلال أهميتها، ولكن فقط من خلال طبيعة علاقاتها: إن "اتصالاً هاتفياً"، وإن بدا غير ذي أهمية، يشتمل، من جهة، على بعض الوظائف الرئيسية (صوت الجرس، رفع السماعة، الحديث، وضع السماعة) ويجب من جهة أخرى وجود قدرة على تعليقه، في مجمله، بالمفاصل الكبرى من الحكاية، بالتدريج، على الأقل. تتطلب التغطية الوظيفية للحكاية تنظيماً للبدائل التي لا تستطيع وحدة أساسها إلا أن تكون مجموعة صغيرة من الوظائف، التي ستسمى هنا متوالية (بحسب بريمون). إن المتوالية هي تتمة منطقية للنويات المركزية المتحدة فيما بينها عبر علاقة تضامن36، وتتفتح المتوالية عندما لا يكون لأحد تعبيراتها سابق متضامن، وتنغلق عندما لا يبقى لأحد تعبيراتها نتيجة. إذا

أخذنا، قصداً، مثالاً، غير ذي معنى، إننا نطلب سلعة ما فنتلقاها، ونستهلكها وندفع ثمنها فإن هذه الوظائف المختلفة تشكل متوالية مغلقة، لأنه من غير الممكن تقديم الطلب، أو إلحاق الدفع دون الخروج من كل متجانس هو ((الاستهلاك)). إن المتواليـة، فـي الواقـع، قابلـة دائمـاً للتسـمية. إن بروب، ثم بريمون، وهما يحددان الوظائف الكبرى للحكاية، أجبرا مسبقاً على تسميتها (خداع، خيانة، نضال، عقد، إغراء، إلخ...)؛ إن عملية التسمية لا يمكن تجنبها، أيضاً بالنسبة للمتواليات عديمة الفائـدة، وهـذا مـا يمكـن تسـميته ((المتواليـات الصغيرة جداً))، وهي تشكل غالباً العقدة الأكثر صغراً من النسيج السردي. هل هذه التسميات هي فقط من اختصاص المحلل؟ بعبارة أخرى، هل هي لغة واصفة بصورة خالصة؟ مما لا شك فيه أنهـا كـذلك لأنهـا تعـالج قـانون المحكـي، ولكـن يمكننا تخيل أنها تشكل جزءاً من لغة نقدية داخلية عنـد القـارئ (أو الناشـر) نفسـه، الـذي يقـبض، مباشـرة، علـى منطـق الأفعـال ككـل اسـمي: إن القـراءة هـي تسـمية؛ والاسـتماع لـيس فقـط إدراك لغـة، ولكنـه يعنـي أيضـاً بناءهـا. إن عنوانـات المتواليـة تشـابه، إلـى حـد مـا، هـذه الكلمـات الافتتاحيـة لآلات الترجمـة، التـي تغطـي بطريقـة مقبولـة، تنوعـاً كبيـراً مـن المعـاني والتباينـات. تتضـمن لغـة الحكايـة الموجـودة فينـا مسبقاً، هذه العنوانات الأساسية: يرتبط المنطق[...] المغلق[...]، الذي[...] يشكل متوالية، باسمه: تفرض ك[...] إغراء، منذ ظهورها في الاسم الذي[...] الكاملة للإغراء، مثلما فهمنا هذا [...] الحكايات التي شكلت فينا لغة [...] الرغم من أهمية المتوالية القليلة، [...] عدد قليل من النويات المركزية، ف[...] على لحظات خطر، وهذا ما يسو[...] أن يبدو من غير المنطقي التشكي[...]

■ *إن شرا[...] مسدس حر[...] مرتبط باللحظ[...] التي سنستخدمه فيها*

للتتمـة المنطقيـة لأفعـال صـغيرة تشكل فعل تقديم السـيكارة (تقـديم، قبـول، إشـعال، تـدخين)؛ ولكـن، فـي كـل نقطـة مـن هـذه النقـاط، يمكـن للمعنـى أن يتبدل: يقدم رئيس جيمس بوند، دوبون، لـه النـار مـن ولاعتـه، لكـن بونـد يـرفض؛ إن معنـى هـذا التفريع هو أن بوند يخشى فخاً37.

المتواليـة، إذن، هـي وحـدة منطقيـة خطـرة: وهذا ما يسوغها بالحد الأدنى: وهي قائمة، أيضـاً، بالحـد الأقصـى: فهـي منغلقـة علـى وظائفهـا، وتـذوب تحـت اسـمها، وهـي تشـكل، هـي نفسـها، وحـدة جديـدة، جـاهزة للعمـل كتعبيـر بسـيط عـن متوالية أخرى أكثر سعة. إليكم متوالية صغيرة: مد اليـد، ومصـافحتها، وتركهـا؛ يصـبح هـذا السـلام وظيفـة بسـيطة: فهـو مـن جهـة يأخـذ دور إشـارة (استرخاء دوبون، ونفور بوند)، ويشكل من جهة أخـرى، تعبيـراً عـن متواليـة أكثـر سـعة، تسـمى اللقاء، وتعبيراتها الأخرى (اقتراب، وتوقف، ونداء، وسـلام، وإقامـة) ويمكـن أن تكـون هـي نفسـها متواليـات صـغيرة. إن شـبكة متكاملـة مـن البـدائل هي التي تشكل الحكاية، بدءاً من أصغر القوالب [...] الوظائف. يتعلق الأمر هنا بطبقة [...] علـى المسـتوى الـوظيفي: وعنـدما [...]ـة أن تتنامى بالتدريج، من سيكار [...]ركة بوند ضد غولدفينجر، عندها [...]حليل الوظيفي: وعندئذ يمس هرم [...]توى التالي (وهو مستوى الأفعال). [...]حـو داخلـي فـي المتواليـات، وفـي [...]وجد نحو استبدالي للمتواليات فيما بينها. [...] الواقعة الأولى من غولدفينجر شكلاً هرمياً.

■ *إن قراءة حكاية أو الاستماع إليها لا تعني فقط الانتقال من كلمة إلى كلمة أخرى*

مساعدة طلب

يقظة أسر عقوبة لقاء التماس عقد

اقتراب نداء تسليم إقامة

مد اليد المصافحة ترك اليد

من الواضح أن هذا التمثيل تحليلي. يدرك القارئ نفسه، تتمة أفقية للتعبيرات. ولكن ما يجب الإشارة إليه، هو أن تعبيرات متواليات عديدة يمكن أن تتداخل فيما بينها بقوة: لا تنتهي المتوالية إلا بعد أن تظهر الكلمة الأولى من متوالية جديدة: تتبادل المتواليات الأمكنة؛38 تتبدل بنية المحكي وظيفياً: وبهذه الطريقة "يتماسك" المحكي و "يمتص" في الوقت نفسه. في الحقيقة، لا تتوقف عملية تداخل المتواليات داخل العمل الواحد، من خلال ظاهرة الانقطاع الجذري، إلا إذا جمعت بعض القوالب الكتيمة التي تشكل هذا التداخل في مستوى أعلى للأفعال (للشخصيات). يتألف عمل غولدفينجر من ثلاثة أحداث مستقلة وظيفياً لأن قوالبها الوظيفية تتوقف مرتين عن التواصل: لا يوجد أي علاقة تتابعية بين حادثة المسبح وحادثة فورت-كنوكس؛ ولكننا نرى في المقابل، استمرار علاقة فاعلية، لأن الشخصيات (وبالنتيجة بنية علاقاتهم) هي نفسها. إننا نعرف هنا الملحمة (مجموع الحكايات الخرافية المتنوعة): الملحمة هي حكاية منكسرة على المستوى الوظيفي ولكنها موحدة على المستوى الفعلي (يمكن أن يتأكد هذا في الأوديسا أو في مسرح بريخت). يجب، إذن، إحاطة مستوى الوظائف (الذي يقدم القسم الأكبر من التركيب التعبيري السردي)؛ بمستوى أعلى تستمد منه وحدات المستوى الأول، بالتدريج، معناها، وهو مستوى الأفعال.

3-الأفعال

3-1-نحو وضع بنيوي للشخصيات:

إن مفهوم الشخصية، في الشعرية الأرسطية، ثانوي، ويخضع بصورة كاملة لمفهوم الفعل: يمكن أن يوجد حكاية خرافية من دون "صفات"، هذا ما يقوله أرسطو، ولكنه لا يوجد صفات من دون حكاية خرافية. أخذ بعض المنظرين الكلاسيكيين مثل "فوسيوس" وجهة النظر هذه. بعد ذلك أخذت الشخصية سمة نفسية ثابتة، بعد أن كانت مجرد اسم، وممثلة للحدث39، لقد أصبحت فرداً، وشخصاً، لقد أصبحت، باختصار، كائناً كاملاً، حتى وإن لم يفعل شيئاً، أو قبل أن يتصرف40، لم تعد الشخصية تابعة للحدث، وبدأت تجسد، مسبقاً، جوهراً نفسياً؛ يمكن أن تخضع هذه الماهيات لإحصاء الذي كان شكله الأكثر وضوحاً القائمة التي يستخدمها المسرح البرجوازي (المغناج، والأب النبيل، الخ). كان التحليل البنيوي ينفر، منذ ظهوره، من دراسة الشخصيات بوصفها ماهية، وكان ذلك من أجل تصنيفها؛ ومثلما ذكر تودوروف، ذهب توماشيفسكي إلى حد إنكار أية أهمية سردية للشخصية، وقد تم التخفيف من وجهة النظر هذه، بعد ذلك. لم يصل بروب إلى حد إبعاد الشخصيات عن التحليل ولكنه اختزلها إلى تصنيف بسيط قائم، ليس على الدخيلة النفسية، ولكن على وحدة الأفعال التي يمنحها لها المحكي (فهي إما مانحة غرائبية، أو أنها تقدم المساعدة، أو أنها خبيثة، الخ..)

لم تتوقف الشخصية، منذ بروب، عن فرض المشكلة نفسها على التحليل البنيوي للمحكي: فمن جهة تشكل الشخصيات (مهما كان اسمها، درامية، شخصية، فاعلة) خطة وصف ضرورية، لا يمكن خارجها فهم "الأحداث" الصغيرة المروية، إلى حد أنه يمكن القول إنه لا توجد حكاية واحدة في العالم من دون "شخصيات"41، أو على الأقل من دون "ممثلين"؛ ولكن هؤلاء "الممثلين" الكثيرين، من جهة أخرى، لا يمكن وصفهم أو تصنيفهم بتعبيرات "الأشخاص"، سواء اعتبرنا

"الشخص" شكلاً قصصياً خالصاً، محصوراً في بعض الأجناس (التي نعرفها جيداً)، وبالتالي فإنه يجب الاحتفاظ بالحالة الواسعة جداً، لكل المحكيات (حكايات شعبية، نصوص معاصرة) التي تشتمل على ممثلين، ولكن ليس على أشخاص؛ أم أعلنا أن الشخص ليس إلا عقلنة نقدية يفرضها عصرنا على مجرد ممثلين حكائيين. لقد جهد التحليل البنيوي، الحريص جداً على عدم تعريف الشخصية بتعبيرات الماهيات النفسية، لكي يعرف الشخصية، عبر فرضيات مختلفة، ليس بوصفها "كائناً" ولكن بوصفها "فاعلاً مشاركاً". كل شخصية، بالنسبة لبريمون، يمكن أن تكون الممثلة لمتواليات الأفعال الخاصة بها (خداع، إغراء)؛ عندما تنطوي المتوالية الواحدة على شخصيتين (وهذه هي الحالة الطبيعة)، فإن هذه المتوالية تحمل منظورين، أو إذا فضلنا، تحمل اسمين (ما يعتبره أحدهم خداعاً، يعتبره الآخر تحايلاً)؛ بصورة عامة، تعد كل شخصية، حتى وإن كانت ثانوية، بطلة متواليتها. ينطلق تودوروف، وهو يحلل رواية نفسية (العلاقات الخطيرة)، ليس من الشخصيات – الأشخاص، ولكن من ثلاث علاقات كبيرة يمكن أن ينخرطوا فيها، والتي يسميها محمولات الأساس (وهي الحب، والتواصل، والمساعدة)؛ تخضع هذه العلاقات في التحليل لنوعين من القوانين: قانون الانحراف عندما يتعلق الأمر بالاهتمام بعلاقات أخرى، وقانون الفعل عندما يتعلق الأمر بوصف تحول هذه العلاقات عبر مسار القصة: هنا كثير من الشخصيات في "العلاقات الخطيرة" ولكن "ما يقال عنها" (محمولاتها) يقبل التص غريماس، أخيراً، وصف شخص وتصنيفها، ليس وفق ما هم عليه يفعلون (من هنا يأتي اسم الفاعلين فهي تشترك بثلاثة محاور دلالية :

وهناك محكيات إشاراتية بقوة مثل الروايات النفسية

الجملة (الفاعل، المفعول، المضاف إليه، والمفعول الظرفي) والتي هي الاتصال، والرغبة أو البحث، والاختبار؛43 ومثلما أن هذا الاشتراك ينتظم عبر ثنائيات، فإن العالم اللامتناهي للشخصيات يخضع، هو أيضاً، لبنية نموذجية (فاعل–مفعول، مرسل–مستقبل، مساعد–معارض) ترتسم على طول الحكاية؛ ومثلما أن الفاعل يحدد طبقة، فإنه يمكن وجود فاعلين مختلفين كثر، يستخدمون وفق قوانين التعدد، والإبدال، والنقص.

تشترك هذه المفهومات الثلاثة في نقاط عديدة. يجب أن نكرر أن النقطة الرئيسية هي تعريف الشخصية من خلال مشاركتها في دائرة الأفعال، وهذه الدوائر قليلة، ونموذجية، وقابلة للتصنيف؛ ولهذا نسمي مستوى الوصف الثاني هنا، وإن كان مستوى الشخصيات، مستوى الأفعال: يجب ألا تفهم هذه الكلمة هنا، إذن، بمعنى الأفعال الصغيرة التي تشكل نسيج المستوى الأول، ولكن بمعنى المفاصل الكبيرة للتطبيق العملي (الرغبة، التواصل، المكافحة).

3-2-مشكلة الفاعل.

إن المشكلات التي أثارها تصنيف شخصيات الحكاية لم تجد إلى الآن حلاً لها. من المؤكد أن هناك اتفاقاً حول إمكانية خضوع شخصيات الحكاية العديدة لقوانين الاستبدال، مثلما أن رمزاً معيناً، داخل عمل، يستطيع أن يستحوذ على شخصيات عديدة44؛ من جهة أخرى يبدو أن النموذج الفعلي الذي اقترحه غريماس (وأعاد تودوروف أخذه من منظور آخر) قد قاوم جيداً في اختبار عدد كبير من الحكايات: وكما في كل نموذج بنيوي، إن قيمته من خلال شكله القانوني (القالب بستة فواعل) أقل من قيمته من خلال التحولات الموزونة (نقص، غموض،

ازدواجية، استبدال)، التي يتكيف معها، تاركاً بذلك الأمل في تصنيف فعلي للمحكيات45. مع ذلك، عندما يكون للقالب قدرة تصنيفية جيدة، (هذه هي حالة الفواعل عند غريماس)، فإنه لا ينظر جيداً إلى تعدد المشاركين، منذ أن يتم تحليلهم بتعبيرات المنظورات؛ وعندما نحترم هذه المنظورات (في وصف بريمون)، يبقى نظام الشخصيات مقسماً؛ يتجنب الاختصار الذي يقدمه تودوروف هذين العائقين، ولكنه لا يمس، إلى اليوم، إلا محكياً واحداً. يبدو أن هذا كله يمكن أن ينسق. إن الصعوبة الحقيقية التي يطرحها تصنيف الشخصيات هي مكانة الفاعل (ووجوده) ضمن كل قالب فعلي، مهما كانت صيغة ذلك. من هو الفاعل (البطل) في الحكاية؟ ألا يوجد طبقة مفضلة للفاعلين؟ لقد عودتنا روايتنا على التركيز، بطريقة أو بأخرى، على شخصية من بين شخصيات أخرى. ولكن التفضيل لا يشمل الأدب السردي كله. هناك كثير من الحكايات التي تعمل على إقامة علاقة بين عدوين، حول رهان، وتكون أعمالهما متساوية؛ عندئذ يكون الفاعل مزدوجاً، حقيقة، دون أن نستطيع اختزاله عبر استبداله؛ وربما، في هذا الشكل القديم السائد، كما لو أن المحكي، على شاكلة بعض اللغات، كان قد عرف هو أيضاً ثنائية الشخصيات. مع ذلك تبدو هذه الثنائية أكثر فائدة لأنها تقرب الحكاية من بنية بعض الرهانات (الحديثة جداً) والتي يرغب ضمنها عدوان متساويان كسب موضوع يعرضه حكم للتداول؛ يذكر هذا المخطط بالقالب الفعلي الذي اقترحه غريماس، وهذا لا يمكن أن يدهش إذا أردنا أن نقنع أنفسنا جيداً أن اللعبة، بوصفها لغة، تقوم، هي أيضاً على البنية الرمزية نفسها التي نجدها في اللغة وفي المحكي: اللعبة هي أيضاً جملة46.

إذا احتفظنا، إذن، بطبقة مفضلة للفواعل (موضوع البحث، والرغبة، والفعل)، فإنه، من الضروري، على الأقل، تلطيفها، عبر إخضاع هذا الفاعل لأصناف الشخص نفسها، ليس النفسية، ولكن القواعدية: ويجب مرة أخرى مقاربة اللسانيات من أجل القدرة على وصف القضية الشخصية للفعل وتصنيفها (أنا–أنت، je tu)، أو غير الشخصية (هو، il)، سواء كانت مفردة، أم ثنائية، أم جمعية. وربما تكون هذه الأصناف القواعدية للشخص (الممكن الوصول إليها بضمائرنا الشخصية) هي التي تعطي مفتاح المستوى الفعلي. ولكن بما أن هذه الأصناف لا يمكن أن تتحدد إلا بالمقارنة مع قضية الخطاب، وليس مع حكم الواقع، 47 كذلك لا تجد الشخصيات، بوصفها وحدات المستوى الفعلي، معناها إلا إذا دمجناها بالمستوى الثالث للوصف، والذي نسميه هنا مستوى السرد (معارضة للوظائف والأفعال).

4–السرد

4–1– التواصل السردي

مثلما يوجد، داخل الحكاية، وظيفة كبيرة للتبادل (المقسم بين مانح ومستفيد)، كذلك يكون المحكي، بوصفه موضوعاً، رهان تواصل معين: فهناك مرسل للمحكي، ومستقبل له. إننا نعرف أن (أنا و أنت je et tu) في التواصل اللغوي، يفترض أحدهما الآخر حكماً، وبالطريقة نفسها، لا يمكن أن يوجد حكاية من دون سارد، ومن دون مستمع (أو قارئ). وربما يكون هذا لا معنى له، ومع ذلك، فهو غير مستغل بصورة كافية. من المؤكد أن المرسل قد درس بإسهاب (ندرس مؤلف الرواية من دون التساؤل إذا كان هو الراوي)، ولكن عندما ننتقل إلى القارئ، فإن النظرية الأدبية

مقصـرة جـداً. فـي الواقـع، لا تكمـن المشـكلة فـي استبطان دوافع السارد، ولا في الآثار التي يتركها السـرد علـى القـارئ؛ ولكنهـا تكمـن فـي وصـف القانون الذي يكون وفقه السارد والقارئ مدلولين فـي الحكايـة كلهـا. تبـدو علامـات السـارد، مـن النظـرة الأولـى، أكثـر وضـوحاً، وأكثـر عـدداً مـن علامات القارئ (يستخدم المحكي تعبير أنا أكثر ممـا يسـتخدم تعبيـر أنـت)؛ فـي الحقيقـة، إن العلامات الثانية، أكثر مراوغة من الأولى؛ وهكذا، في كل مرة يتوقف فيها السارد عن التقديم، فإنه يعرض أحداثاً يعرفها جيداً ويجهلها القارئ، فإنه ينتج لنفسه، من خلال نقص دال، علامة قراءة، لأن إعطـاء السـارد لنفسـه معلومـة لا معنـى لـه: كان ليو سيد هذا المكان، هذا ما تقوله لنا رواية تقـوم علـى الشـخص الأول: هـذه علامـة للقـارئ قريبـة ممـا يسـميها جاكبسـون الوظيفـة السـباتية للتواصل. مع ذلك سنترك حالياً جانباً علامـات الاسـتقبال، علـى أهميتهـا، بسـبب نقـص فـي الإحصـاءات، مـن أجـل أن نقـول كلمـة عـن علامات السرد49.

من هو الذي يعطي المحكي؟ يبدو أن هناك ثلاثة تصورات، مقدمة حتى الآن. يعتبر التصور الأول أن المحكي يصدر عن شخص (بالمعنى النفسي الكامل للتعبير)؛ ولهذا الشخص اسم، إنه المؤلـف، الـذي تتغيـر فـي داخلـه الشخصـية باستمرار، مثلما يتغير فن فرد كاملة، يأخذ بين وقت وآخر، القا المحكي (خاصة في الرواية) ليس عن "أنا" خارجية عنه.

■ **الملحمة حكاية منكسرة على المستوى الوظيفي ولكنها موحدة على المستوى الفعلي**

يجعل التصور الثاني من ا الوعي الكامل، غير الشخصي ظ القصة من وجهة نظر أعلى، ه الإلهية:50 السارد داخلي بالنسبة (لأنه يعرف كل ما يدور في دواخلهم)، وهو في الوقت نفسه، خارجي (لأنه لا يتطابق أبداً مع شخصية أكثر من غيرها).

التصور الثالث، وهو الأكثر حداثة (هنري جيمس، سارتر) ينص على أنه من واجب السارد أن يحصر حكايته ضمن الحدود التي تستطيع فيها الشخصيات متابعة الحكاية والتعرف عليها: كل شيء يجري كما لو أن كل شخصية كانت هي التي تعبر عن الحكاية. هذه التصورات الثلاثة مزعجة أيضاً، إذ يبدو أنها ترى كلها، في السارد والشخصيات، أشخاصاً حقيقيين "أحياء" (ونحن نعرف القوة الدائمة لهذه الأسطورة الأدبية)، كما لو أن المحكي يتحدد في الأصل، بمستواه المرجعي (يتعلق الأمر أيضاً بتصورات واقعية). وعليه فإن السارد والشخصيات، من وجهة نظرنا على الأقل، هم أساساً، "كائنات على الورق"؛ لا يستطيع المؤلف "المادي" للسرد أن يذوب في سارد هذه الحكاية؛51 إن علامات السارد ثابتة في الحكاية، ونتيجة لذلك، فهي قابلة تماماً لتحليل سيميائي؛ ولكن من أجل الإقرار بأن المؤلف نفسه (الذي يظهر عن نفسه، ويختبئ، أو يتوارى) هو الذي ينظم "العلامات" التي يوحي بها ب افتراض علاقة علاماتية بين لغته، تجعل من المؤلف كائناً اية التعبير الذرائعي لهذا الكمال: يع التحليل البنيوي البت فيه: إن الحكاية ليس هو الذي يكتب "في تب ليس هو...52.

القراءة تسمية والاستماع ليس فقط إدراك لغة ولكنه يعني أيضاً بناءها

إن السرد بالمعنى الدقيق للكلمة ارد) مثل اللغة، لا يعرف إلا نظامين من العلامات: وهما النظام الشخصي، والنظام اللاشخصي؛ لا يستفيد هذان النظامان، بالضرورة، من السمات اللغوية المتعلقة بالشخص "أنا"، واللا شخص "هو": يمكن أن يوجد، مثلاً، محكيات، أو على الأقل، أحداث، كتبها شخص

ثالث، وتكون قضيتها الحقيقية، مع ذلك، الشخص الأول. كيف نقرر ذلك؟ يكفي قلب المحكي (أو المقطع) من هو إلى أنا: باعتبار أن هذه العملية لا تسبب أي تشويه للخطاب غير تغيير الضمائر النحوية، فإنه من المؤكد أننا نبقى ضمن نظام الشخص: إن بداية غولدفينجر كلها محكية عبر جيمس بوند، وإن كانت مكتوبة بضمير الغائب؛ ولكي تتغير القضية، يجب أن تصبح إعادة الكتابة مستحيلة؛ وهكذا فالجملة "لاحظ رجلاً في الخمسين من عمره، ما زال شكله شكل شاب، الخ". هي جملة شخصية بصورة كاملة، على الرغم من وجود الضمير هو "أنا جيمس بوند، لاحظت، الخ". ولكن الملفوظ السردي "يبدو أن صوت الجليد على الزجاج أعطى إيحاءً مفاجئاً لبوند "لا يمكنه أن يكون شخصياً، بسبب الفعل "يبدو"، الذي أصبح علامة لا شخصية (وليس الضمير هو).

من المؤكد أن اللاشخصي هو النموذج التقليدي للمحكي، وشكلت اللغة نظاماً زمنياً كاملاً خاصاً بالحكاية (يتمحور حول ماض مبهم)53، ويهدف إلى إبعاد حاضر الشخص الذي يتكلم: "يقول بينفنست: في المحكي لا يتكلم أحد"، مع ذلك، فإن القضية الشخصية (بأشكال مقنّعة إلى حد ما) غزت الحكاية بالتدريج، وحملت السرد على زمانية التعبير ومكانيته (وهذا هو تعريف النظام الشخصي)؛ وهكذا فإننا نرى اليوم حكايات؛ تخلط غالباً، وبإيقاع سريع جداً، وضمن حدود الجملة الواحدة، بين الشخصي واللا شخصي؛ مثل هذه الجملة في غولدفينجر:

عيناه شيء شخصي، رمادية –زرقاء، شيء لا شخصي.

كانتا مثبتتين على عيني دوبون الذي لا يعرف الوضعية التي يأخذها، شيء شخصي لأن هذا النظر الثابت يحمل خليطاً من البراءة، والسخرية، والانتقاص الذاتي، شيء لا شخصي.

من الواضح أنه ينظر إلى خلط الأنظمة على أنه، نوع من السهولة. يمكن أن تصل هذه السهولة إلى حد التشويه: إن رواية أغاثا كريستي البوليسية (الساعة الخامسة والدقيقة الخامسة والعشرون) لا تحافظ على لغزها إلا من خلال الخداع حول شخصية السارد: لقد تم وصف الشخصية من الداخل، في حين أنها هي القاتلة54: كل شيء يجري كما لو أن هناك داخل الشخصية الواحدة، وعي شاهد، ملازماً للخطاب، ووعي قاتل، ملازماً للمرجع: يسمح التناوب التعسفي للنظامين وحده بالإلغاز. إننا نفهم، إذن، أنه في القطب الآخر من الأدب، نجعل من صرامة النظام المختار الشرط الضروري للعمل، من دون القدرة، دائماً، على المفاخرة به إلى النهاية. هذه الصرامة، التي يصطنعها بعض الكتاب المعاصرين، ليست بالضرورة صيغة جمالية؛ إن ما نسميه رواية نفسية تتميز في الأصل بدمج النظامين، عبر التوظيف المتتابع لعلامات النظام اللاشخصي، وعلامات النظام الشخصي؛ في الواقع، لا يستطيع علم النفس، بصورة متناقضة، التكيف مع نظام خالص للشخص، لأن في إلحاق المحكي كله بالقضية الواحدة للخطاب، أو بفعل التعبير، من شأنه إلحاق الخطر بمضمون الشخص نفسه: إن الشخصية النفسية (ذات الطبيعة المرجعية) لا ترتبط أبداً مع الشخصية اللغوية التي لا تحدد من خلال الاستعدادات، والأهداف، أو السمات، ولكن من خلال مكانتها (الرمزية) في الخطاب، ونحاول اليوم الحديث عن هذه الشخصية الشكلية، يتعلق الأمر بتدمير هام (لدى الجمهور الانطباع بأننا لم نعد نكتب روايات اليوم) لأن هذا التدمير، يهدف إلى نقل الحكاية من الشكل المتعين الخالص (الذي يسيطر حتى الآن) إلى شكل قياسي، يكون

▪ مفهوم الشخصية في الشعرية الأرسطية ثانوي ويخضع بصورة كاملة لمفهوم الفعل

فيه معنى الكلام هو الفعل نفسه الذي يلفظه55: إن الكتابة اليوم ليست هي فعل الحكي، أي أننا نحكي، وننقل المرجعية كلها (ما نقوله) إلى فعل التعبير هذا، ولهذا فإن قسماً من الأدب المعاصر لم يعد وصفياً، ولكنه متعد، يحاول أن يكمل في الكلام حاضراً خالصاً إلى حد أن الخطاب كله يتطابق مع الفعل الذي يحرره، حيث يحمل الوجود الكامل كله إلى حكم بالقوة.

4-2-وضع المحكي:

إن المستوى السردي مشغول، إذن، بعلامات السردية، وهي مجموع العوامل التي تعيد دمج الوظائف والأفعال في الاتصال السردي المرتكز على مانحه ومتلقيه. لقد درست بعض العلامات سابقاً: إننا نتعرف، في الآداب الشفوية، على بعض قوانين الإلقاء (مثل الصياغات العروضية، والقواعد الاصطلاحية للتقديم)، ونعرف أيضاً أن ((المؤلف)) ليس هو الذي يبدع أجمل القصص، ولكن الذي يبدع ذلك هو من يتقن بصورة أفضل الرمز الذي يتقاسم استخدامه مع المستوى السردي، في هذه الآداب ملزمة، إلى حد أنه من الصعوب خالية من علامات مقننة للسردي من المرات، الخ..) تم الكشف ه المكتوبة عن أشكال الخطاب (الواقع، علامات سردية): مثل تصنيف طرق تدخل المؤلف، الذي بدأ به أفلاطون، وأعاد أخذه ديوميد57، وتقنين بدايات السرد ونهاياته، وتحديد مختلف أساليب التقديم (الخطابة المباشرة، والخطابة غير المباشرة مع مشاغلها، والخطابة الملتبسة)58، ودراسة وجهات النظر، الخ.. تشكل هذه العناصر كلها جزءاً من المستوى السردي. يجب أن نضيف إلى ذلك الكتابة في كليتها، لأن دورها ليس "نقل" الحكاية، ولكن إظهارها.

▪ ذهب توماشيفسكي إلى حد إنكار أية أهمية سردية للشخصية

في الواقع، ضمن هذا الإظهار للحكاية تندمج وحدات المستويات الأدنى: يتجاوز الشكل الأخير للحكاية، بوصفها حكاية، مضموناتها، وأشكالها السردية الخالصة (الوظائف والأفعال). هذا يفسر أن التقنين السردي هو المستوى الأخير الذي يستطيع تحليلنا الوصول إليه، إلا إذا خرجنا عن موضوع الحكاية، أي إذا تجاوزنا القاعدة الكامنة التي يقوم عليها. في الحقيقة، لا يمكن للسرد أن يأخذ معناه إلا عند العالم الذي يستخدمه: يبدأ العالم مما وراء المستوى السردي، أي هناك أنظمة أخرى (اجتماعية، واقتصادية، وأيديولوجية) لم تعد التعبيرات عنها فقط المحكيات، ولكن عناصر لماهية أخرى (أحداث تاريخية، تحديدات، تصرفات، الخ..) ومثلما أن اللسانيات تتوقف عند الجملة، فإن تحليل المحكي يتوقف عند الخطاب: يجب بعد ذلك، الانتقال إلى سيميائية أخرى. عرفت اللسانيات هذا النوع من الحدود التي التمستها سابقاً، أو سبرتها، تحت عنوان موقف. حدد هاليدي "الموقف" (بالنسبة إلى الجملة) كمجموعة من الأفعال اللغوية غير المشتركة59، وحدده بريتو "كمجموعة من الأفعال التي يعرفها المتلقي في لحظة الفعل الإلقائي أو بصورة منفصلة عنه"60.

يمكن القول، بالطريقة نفسها، إن كل محكي متعلق "بوضع المحكي"، وهو مجموعة من القوانين التي يستخدم من خلالها المحكي. في المجتمعات القديمة، وضع المحكي شديد التقنين؛61 والأدب الطليعي في أيامنا، وحده، هو الذي ما زال يحلم بقوانين للقراءة، مثيرة عند مالارميه الذي أراد أن يقرأ الكتاب أمام الجمهور وفق ترتيب محدد، وطباعية عند بوتور الذي يحاول إرفاق الكتاب بعلاماته الخاصة. ولكن الشائع أن مجتمعنا يتجنب قدر الإمكان تقنين وضع السرد: لم نعد نحصي طرق السرد التي

تحاول تطبيع المحكي الذي سيأتي لاحقاً، عبر التظاهر بإعطائه فرصة طبيعية، لسبب وجيه، أو إذا استطعنا القول، عبر التظاهر "بعدم افتتاحه": مثل الروايات الترسلية، والمخطوطات التي يعثر عليها، والمؤلف الذي التقى السارد، والأفلام التي تفصح عن حكايتها قبل المقدمة. إن الاشمئزاز الذي يعبر عن نفسه، يطبع المجتمع البرجوازي وثقافة الجماهير التي تنبثق منه: ويجب، في المجتمع البرجوازي، وثقافة الجماهير، وجود علامات ليس فيها شكل العلامات. ومع ذلك، لا يمثل هذا إلا ظاهرة بنيوية ثانوية: على الرغم من أن فتح رواية، أو صحيفة، أو محطة تلفزيون، أصبح اليوم عملاً حميمياً، وسهلاً، فإن شيئاً لا يستطيع منع هذا الفعل البسيط من أجل أن يدخل فينا، فجأة، القانون السردي الذي سنحتاج إليه. للمستوى السردي دور غامض فهو ملازم لوضع المحكي، ويفتح على العالم الذي يتحلل فيه المحكي (يستنفد)؛ ولكنه، في الوقت نفسه، يغلق المحكي، ويشكله، بصورة نهائية ككلام عن لغة تحمل لغتها النقدية الخاصة بها، وذلك من خلال الإحاطة بالمستويات السابقة.

5-نظام المحكي:

يمكن أن تتحدد اللغة، بالمعنى الدقيق لها، عبر التنافس بين قضيتين رئيستين: هما التمفصل أو التقطيع الذي ينتج وحدات (وهذا هو الشكل من وجهة نظر بينفينست)، والدمج أو التوحيد الذي يستقبل هذه الوحدات ضمن وحدات في مرتبة أعلى (وهذا هو المعنى). هذه القضية المزدوجة توجد في لغة الحكاية، وتعرف هذه اللغة أيضاً بالتمفصل والاندماج، والشكل والمعنى.

5-1-الانحراف والتوسع

يتميز شكل المحكي بصورة أساسية بقوتين: قوة نشر علاماته على امتداد القصة، وقوة إدخال امتدادات غير متوقعة ضمن هذه الانحرافات. تتميز هاتان القوتان بالحرية؛ ولكن خصوصية المحكي هي تحديداً، في ضم هذه "الانحرافات" ضمن لغته62. إن انحراف العلامات موجود في اللغة حيث درسها بالي بخصوص اللغتين الفرنسية والألمانية63، ويحدث توقف من اللحظة التي لم تعد فيها علامات (رسالة) متقاربة، أو من اللحظة التي تضطرب فيها الأفقية المنطقية (عندما يسبق الخبر الفاعل مثلاً). هناك شكل بارز من التوقف نجده عندما تفصل أجزاء علامة واحدة بعلامات أخرى على مدى سلسلة الرسالة (مثل النفي بصيغة ليس قط ne jamais، والفعل سامح في لم يسامحنا قط): ولأن العلامة جزئت، فإن مدلولها قسم إلى دالات عديدة، يتباعد بعضها عن بعض، وإذا أخذ أي منه لوحده فإنه لا يمكن أن يفهم. لقد رأينا ذلك سابقاً، بخصوص المستوى الوظيفي، وهذا هو بدقة ما يحدث في الحكاية: إن وحدات متوالية، وإن كانت تشكل وحدة كلية على مستوى المتوالية نفسها، يمكن فصل بعضها عن بعض، من خلال إدخال وحدات قادمة من متواليات أخرى: لقد قلنا سابقاً إن بنية المستوى الوظيفي بنية متبدلة64. وبحسب مصطلح بالي الذي يقابل بين اللغات التركيبية التي يسيطر فيها الوقف (مثل اللغة الألمانية)، وبين اللغات التحليلية التي تحترم أكثر الأفقية المنطقية، وأحادية المعنى (مثل الفرنسية)، فإن المحكي هو لغة تركيبية بشدة، تقوم بصورة أساسية على قواعد التشابك والتضمين: كل نقطة من الحكاية تشع في اتجاهات عديدة، وفي وقت واحد: عندما يطلب جيمس بوند (ويسكي) وهو ينتظر الطائرة، فإن هذا الويسكي يحمل، بوصفه إشارة، قيمة متعددة المعاني، وهذا شكل من النواة الرمزية التي تجمع مدلولات عديدة (مثل الحداثة، والغنى، والبطالة)، ولكن طلب الويسكي، كوحدة وظيفية، يجب أن

يتجاوز، بالتدريج، مراحل عديدة (الاستهلاك، والانتظار، والمغادرة، الخ..) لكي يجد معناه النهائي: تؤخذ الوحدة في الحكاية كلها، ولا تتماسك الحكاية أيضاً إلا من خلال انحراف المحكي وإشعاعه. يعطي الانحراف المعمّم إلى لغة الحكاية سمته الخاصة: فهو ظاهرة منطقية خالصة، لأنه يرتكز على علاقة بعيدة، غالباً، ويمنح نوعاً من الثقة بالذاكرة العقلية، ويضع، دائماً، المعنى مكان النسخ الخالص والبسيط للأحداث المروية؛ ووفق الحياة، من النادر ضمن لقاء ألاّ يأتي فعل الجلوس، مباشرة، بعد الدعوة إلى أخذ مكان؛ وفي المحكي، يمكن لهذه الوحدات المتقاربة من وجهة النظر المحاكاتية، أن تفصل من خلال سلسلة طويلة من الإدخالات التي تنتمي إلى مجالات وظيفية مختلفة، تماماً: وهكذا يتشكل نوع من الزمن المنطقي، الذى قلما يكون له علاقة مع الزمن الحقيقي، ولـ الظاهر للوحدات يبقى دائماً تحد يوحد نويات المتوالية. من الواض ليس إلا شكلاً مفضلاً، أو إذا للانحراف: فهو من جهة، يحا مفتوحة (عبر أفعال تفخيمية للتأ مما يقوي الاتصال مع القارئ (المستمع)، ويقوم بوظيفة تنبيهية ظاهرياً، وهو من الجهة الأخرى، يقدم له تهديد متوالية أخرى غير كاملة، ونموذج مفتوح (كما لو أن كل متوالية تحمل قطبين، وهذا ما نعتقده)، أي تهديد اضطراب منطقي، وهذا الاضطراب هو الذي يستنفد بقلق ومتعة (مع أنه يصلح في النهاية)؛ "التشويق"، إذن، هو لعبة مع البنية، يهدف، إذا أمكن القول، إلى تهديدها وتعظيمها: إنه يشكل "رعباً" حقيقياً لما يدرك بالعقل: وهو يكمل فكرة اللغة نفسها، عبر تقديم النظام (وليس السلسلة) من خلال هشاشته: إن ما يبدو الأكثر إثارة هو الأكثر فكرياً أيضاً: يؤثر التشويق من خلال الروح وليس من خلال "الأمعاء"65.

■ يجب افتراض علاقة علاماتية بين الشخص وبين لغته

إن ما يمكن تقسيمه، يمكن أيضاً ملؤه. وتمثل النويات الوظيفية الموسعة، فضاءات إضافية يمكن أن تملأ باستمرار تقريباً، على كل حال، يمكن أن يتدخل هنا تصنيف جديد، لأن حرية المحفز يمكن ضبطها وفق الوظائف (بعض الوظائف هي أفضل عرضاً من وظائف أخرى في المحفز: مثل الانتظار)66، ووفق جوهر الحكاية (تمتلك الكتابة القدرة على التفريق والتحفيز، وهذه القدرة أكبر من قدرة الفيلم: يمكن قص حركة تليت، بصورة أسهل من الحركة نفسها إذا رؤيت67.

تترافق القدرة التحفيزية للحكاية بقدرتها الإضمارية. فمن جهة، تستطيع وظيفة الجملة (يأخذ وجبة مغذية) اقتصاد كل المحفزات الافتراضية التي تنطوي عليها (تفصيل وجبة) 68، ومن جهة أخرى، يمكن اختزال متوالية معينة إلى نوياتها، ويمكن اختزال طبقة من المتواليات إلى تعبيراتها الأعلى، دون إفساد معنى القصة: يمكن تحديد الحكاية حتى إذا اختزلنا تركيبها التعبيري الشامل إلى عوامله الفاعلة، ووظائفه الكبيرة، مثلما تنتج من الاهتمام التدريجي، عن الوحدات الوظيفية69.

بعبارة أخرى، تقدم الحكاية نفسها للتلخيص (وهذا ما كان يسمى قديماً الدليل). وهو، من النظرة الأولى، قابل لذلك في كل خطاب، ولكن لكل خطاب نموذجه من التلخيص؛ فالقصيدة الغنائية، مثلاً، ليست إلا استعارة كبيرة لمدلول واحد70، وتلخيصها يعني امتلاك هذا المدلول، وهذه العملية فعالة إلى حد أنها تبدد هوية القصيدة (تختزل القصائد الغنائية إلى مدلولي الحب والموت): من هنا يأتي الاعتقاد بأنه يمكن تلخيص قصيدة. وبالعكس من ذلك، إن تلخيص

الحكاية (إذا تم وفق معايير بنيوية) يحافظ على تفرد الرسالة. وبقول آخر، الحكاية قابلة للترجمة، دون ضرر كبير: إن ما يتعذر ترجمته لا يتحدد إلا في المستوى السردي الأخير: فدوال السردية، مثلاً، لا تستطيع بسهولة الانتقال من الرواية إلى الفيلم، الذي لا يعرف المعالجة الشخصية إلا نادراً جداً71، ولا تستطيع الطبقة الأخيرة من المستوى السردي، وهي الكتابة، الانتقال من لغة إلى لغة أخرى (أو أنها تنتقل بشكل مشوه). تنتج إمكانية ترجمة الحكاية عن البنية ولغتها؛ وبطريق معاكس، سيكون ممكناً، إذن، العثور على هذه البنية عبر تمييز العناصر القابلة وغير القابلة للترجمة في الحكاية، وتصنيفها: يسهّل الوجود الحالي لعلوم العلامات المختلفة والمتنافسة (مثل الأدب، والسينما، والمسرحيات الفكاهية، والبث الإذاعي)، هذه الطريقة من التحليل كثيراً.

5-2-المحاكاة والمعنى:

إن الفعل الثاني الهام، في لغة الحكاية، هو الاندماج: إن ما ينفصل في مستوى معين (مثل المتوالية) يندمج غالباً في مستوى أعلى (متوالية بدرجة تراتبية عالية، والمدلول الكامل لانحراف إشارات، وفعل طبقة من الشخصيات)؛ يمكن مقارنة تعقيد الحكاية بتعقيد* organigramme القادر على دمج الخطوات إلى الوراء بالقفزات إلى الأمام؛ أو بصورة أدق، إن الاندماج، تحت أشكال متعددة، هو الذي يسمح بالتعويض عن تعقيد وحدات مستوى معين: وهو الذي يسمح بتوجيه فهم عناصر متوقفة، ومتقاربة، ومتجانسة مثل العناصر التي يقدمها التركيب التعبيري، الذي لا يعرف إلا بعداً واحداً: هو التتابع، إذا سمينا مع غريماس وحدة الدلالة، بمتشابهة الخواص، (وهي الوحدة التي تطبع، مثلاً، علامة وسياقها) فإننا نقول إن الاندماج هو عامل تشابه: كل مستوى اندماجي يعطي خواصه إلى وحدات المستوى الأدنى، ويمنع المعنى من التذبذب، وهذا ما يحدث إذا لم ندرك الفارق بين المستويات. مع ذلك، لا يقدم الاندماج السردي بطريقة نظامية هادئة، مثل الهندسة المعمارية الجميلة التي تؤدي عبر ممرات متعرجة متشابهة، من عناصر بسيطة لا متناهية إلى بعض الكتل المعقدة؛ يمكن أن تمتلك الوحدة نفسها، غالباً، ارتباطين، الأول مع مستوى (وظيفة المتوالية)، والثاني مع (إشارة أخرى تحيل إلى فاعل)؛ بذلك تقدم الحكاية كتتمة لعناصر مباشرة، وغير مباشرة، متداخلة بقوة؛ الوقوف يوجه قراءة أفقية، ولكن الاندماج يلصق بها قراءة عامودية: هناك نوع من (التعرج) البنيوي، كلعبة مستمرة من القوى الكامنة، تعطي سقوطاته المختلفة للحكاية حيويتها أو طاقتها: تدرك كل وحدة من خلال ازدهارها، وعمقها، وبهذا الشكل تسير الحكاية: عبر التنافس بين هذين الطريقين، تتفرع البنية، وتتكاثر، وتكتشف ذاتها، وتتماسك: لا يتوقف المستوى السردي عن أن يكون نظامياً. من المؤكد أن هناك حرية للمحكي (كما هناك حرية لكل معبّر، أمام لغته)، ولكن هذه الحرية محدودة: هناك فجوة بين القانون القوي للغة، والقانون القوي للمحكي: هي الجملة. إذا حاولنا اختيار محكي مكتوب، فإننا نرى أنه ينطلق من المنطلق الأكثر تقنيناً (المستوى الصوتي)، ويخف بالتدريج إلى الجملة، وهي نقطة نهائية للحرية التركيبية، ثم يبدأ بالتمدد، عبر الانطلاق من مجموعات صغيرة من الجمل (متواليات صغيرة)، الحرة جداً أيضاً، حتى تصل إلى الأفعال الكبيرة التي تشكل قانوناً كبيراً

* رسم يبين الهيئة التي توجد عليها بنية منظمة اجتماعية، ويبين المناصب الإدارية المختلفة، والتسلسل الرئاسي، وعدد المستويات الإدارية، والعلاقات بين مختلف الوحدات، والسلطات التنفيذية والاستشارية، الخ..

ومحدوداً: إن إبداعية الحكاية (على الأقل تحت ظاهرة الأسطوري في الحياة) تكمن بين قانونين: قانون اللسانيات، والقانون فوق–اللساني. لهذا يمكننا القول بصورة متناقضة، إن الفن (بالمعنى الرومانسي للكلمة) هو عمل ملفوظات بالتفصيل، في حين أن الخيال هو سيطرة على القانون: "يقول بو، سنرى، إجمالاً، أن الإنسان البارع هو دائماً، مليء بالخيال، والإنسان الخيالي حقيقة هو محلل، قبل كل شيء..72" يجب إذن، التقليل من واقعية السرد. يقول لنا المؤلف، إن بوند الذي يتلقى اتصالاً هاتفياً في مكتبه الذي يناوب فيه "يتأمل": "الاتصالات مع هونغ–كونغ، دائماً سيئة، وليس من السهل الحصول عليها. "وعليه، فإن "تأمل" بوند، والاتصال الهاتفي السيء ليسا هما المعلومة الحقيقية؛ ربما تكون هذه الحادثة "حيّة" ولكن المعلومة الحقيقية التي تتأكد بعد ذلك، هي تحديد موقع الاتصال الهاتفي، وهذا الموقع هو هونغ–كونغ.

وهذا فإن المحاكاة تبقى، في كل حكاية، ممكنة الحدوث؛73 إن وظيفة الحكاية ليست العرض، بل تشكيل متوالية تبقى، بالنسبة إلينا، غامضة، ولكن هذه المتوالية ليست ذات طبيعية محاكاتية؛ لا تكمن "واقعية" متوالية معينة في التتابع "الطبيعي" للأفعال التي تشكلها، ولكن في المنطق الذي يعرض فيها، ثم الذي يتعرض للخطر، ويشبع فيها؛ يمكن القول، بطريقة أخرى، إن أصل متوالية ليس ملاحظة الواقع، ولكن ضرورة تنويع الشكل الأول، وتجاوزه، والذي يقدّم للإنسان، وهو التكرار: المتوالية هي، بصورة أساسية، كل لا يتكرر فيه شيء؛ يحمل المنطق هنا قيمة تحريرية، وكل المحكي معه؛ يمكن أن يضع الناس في الحكاية ما عرفوه، وعايشوه. الحكاية تجعلنا نرى لأنها لا تحاكي؛ إن العاطفة التي تشتعل فينا عند قراءة رواية ليست هي عاطفة "رؤية" (في الواقع نحن لا نرى شيئاً)، ولكنها عاطفة معنى، أي ذات طبيعة أعلى من العلاقة التي تمتلك هي أيضاً انفعالاتها، وآمالها، ومخاطرها، وانتصاراتها: من وجهة نظر مرجعية (واقعية)، لا يحصل في الحكاية شيء بصورة دقيقة74، "إن ما يصل" هو اللغة وحدها، مغامرة اللغة التي يحتفى فيها باستمرار. على الرغم من أننا لا نعرف عن أصل الحكاية أكثر مما نعرفه عن أصل اللغة، يمكن القول، منطقياً، إن المحكي معاصر للمناجاة الداخلية، وهو فيما يبدو، إبداع لاحق للحوار؛ في كل الحالات، ودون إرادة فرض ...ية النوعية، يمكن أن يكون ذا دلالة ...غير يخترع الجملة، والحكاية، ...زمن نفسه (في الثالثة من العمر).

❑

> ■ ***الموقف: مجموعة من الأفعال التي يعرفها المتلقي في لحظة الفعل الإلقائي أو بصورة منفصلة عنه***

■ الحواشي

...كر أن هذا ليس هو حال الشعر أو ...هذه أمور تخضع للمستوى الثقافي للمستهلكين.

2–هناك "فن" للسارد: هو القدرة على توليد حكايات (رسائل) بالاعتماد على بنية (الرمز) وهذا الفن يتطابق مع مفهوم الكمال عند شومسكي؛ وهذا المفهوم بعيد عن عبقرية، تصوّر، رومانسياً، على أنها سر فردي صعب التفسير.

3–انظر الحرف الحثي أ الذي افترضه سوسور، وكشف عنه في الواقع، بعد خمسين سنة في (مشكلات اللسانيات العامة، بينفنست، غاليمار، 1966، ص 35).

4–لنذكّر بالشروط الحالية للوصف اللساني؛ ".. البنية اللغوية، نسبية دائماً، ليس فقط، بالنسبة إلى معطيات المادة العلمية ولكن أيضاً بالنسبة إلى النظرية النحوية التي تحدد هذه المعطيات "(باخ، مدخل إلى القواعد التحويلية، نيويورك، 1964، ص 29). وهذا أيضاً عند بينفنست (المصدر السابق، ص 1190): ".. لقد عرّفنا أنه على

اللغة أن تكون محددة كبنية شكلية، ولكن هذا التحديد يفرض، مسبقاً، الإجراءات والمعايير المناسبة، وفي النهاية، لا يمكن فصل واقعية الموضوع عن المنهج الخاص لتحديده".

5-ولكن ليس حتمياً، (انظر ك. بريمون؛- منطق الإمكانيات السردية-، اتصالات، ع. 8، 1966).

6-"تأملات في الجملة"، في اللغة والمجتمع، (ميلانج جانسن، كوبنهاغن، 1961، ص 113.

7-من الطبيعي، مثلما لاحظ جاكبسون، أن هناك بين الجملة وما وراء الجملة مراحل وسيطة: يمكن للترتيب أن يؤثر أبعد من الجملة، مثلاً.

8-انظر خاصة، بينفنست، مصدر سابق، الفصل العاشر، ز. س. هاريس، "تحليلات الخطاب"، لغة، 28، 1952، ص10-30، و ن. روفيه، لغة، موسيقى، شعر، سوي، 1972، ص. 151-175.

9-هذه هي تحديداً إحدى مهمات لسانيات الخطاب، بدلاً من تشكيل تصنيف للخطابات، يمكننا، مؤقتاً، التعرف على ثلاثة نماذج من الخطابات: المجاز المرسل (الحكاية)، والنموذج، الاستعاري (اشسعر الغنائي، والخطاب الحكمي)، والنموذج القياسي الإضماري (الاستدلال العقلي).

10- CF.. infra

11-يجب هنا التذكير بأن هذا الحدس عند مالارميه تشكل في اللحظة التي بدأ فيها عملاً في اللسانيات: "تبدو اللغة له أداة التخييل: لقد اتبع منهج اللغة، وحدده. اللغة وسيلة نتأمل بواسطتها. ويبدو التخييل له، أخيراً، عمل الروح الإنسانية، والتخييل هو الذي يستعمل كل منهج، والإنسان يختزل إلى الإرادة فقط"، (الأعمال الكاملة، بلياد، ص 8510). إننا نذكر أنه بالنسبة إلى مالارميه: "التخييل أو الشعر"، المصدر السابق، ص.3350.

12-"الأوصاف اللسانية ليست أبداً أحادية التكافؤ. الوصف ليس دقيقاً أو خاطئاً، إنه أفضل أو أسوأ، أو على الأقل مفيد. "(م. أ. ك. هاليدي، لسانيات عامة ولسانيات تطبيقية، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ج10، 1962، ص120)

13-قدمت مدرسة براغ مستويات الاندماج (ف. ج. فاشيك، قراءة مدرسة براغ في اللسانيات، مطابع جامعة أنديانا، 1964، ص4680)، وأعاد بعض اللغويين أخذها منذ مدة. وفي رأينا، إن بينفنست هو الذي أعطى التحليل الأوضح لهذه المستويات (مصدر سابق، الفصل العاشر).

14-بتعبيرات غامضة إلى حد ما، يمكن النظر إلى مستوى معين بوصفه نظاماً من الرموز والقواعد.. الخ، والتي يجب أن نستخدمها لكي نعرض التعبيرات (باخ، مصدر سابق، ص 570-58).

15-القسم الثالث من البلاغة، هو الإبداع، لا يتعلق باللغة: لأنه يحمل على الأشياء لا على الكلام.

16-أنتروبولوجيا بنيوية، ص 2330.

17-أصناف المحكيات الأدبية، مجلة اتصالات، ع، 8، 1966.

18-انظر خاصة، ب. توماشفسكي، موضوعاتية، 1925، في نظرية الأدب، سوي، 1965، بعد ذلك بقليل، عرّف بروب الوظيفة بوصفها "فعل شخصية، معرّفاً من وجهة نظر دلالته ضمن مسار الحبكة"، (مورفولوجيا الحكاية، سوي، 1970، ص310). وسنرى أيضاً، تعريف تودوروف (إن معنى عنصر عمل ما، أو وظيفته، يكمنان في قدرة هذا العنصر على الدخول في علاقة مع عناصر أخرى من هذا العمل، ومع العمل كله، مصدر سابق)، والملاحظات التي قدمها غريماس الذي عرّف الوحدة في العمل، من خلال علاقتها النموذجية، وكذلك من خلال مكانتها داخل الوحدة التركيبية التعبيرية التي تشكل جزءاً منها.

19-وفي هذا، هو ليس "الحياة"، التي لا تعرف إلا اتصالات يشوبها الضبابية، ويمكن للضبابية (التي لا يمكن أن نرى وراءها)، أن توجد في

الفن، ولكن على شكل عنصر مرمّز (واتو، Watteau، مثلاً)؛ وهذه الضبابية مجهولة أيضاً من الرمز المكتوب: الكتابة واضحة حتماً.

20-على الأقل في الأدب، حيث حرية التدوين (بسبب الصفة التجريدية للغة الواضحة)، تؤدي إلى مسؤولية أقوى من المسؤولية في الفنون (المشابهة)، مثل السينما.

21-إن وظيفة الوحدة السردية مباشرة، إلى حد ما، (ظاهرة، إذن)، بحسب المستوى الذي تلعب فيه: عندما توضع الوحدات على المستوى نفسه (في حالة التشويق مثلاً)، تكون الوظيفية حساسة جداً: ويبدو الأمر أقل بكثير عندما تشبع الوظيفة على المستوى السردي: إن نصاً حديثاً ضعيف الدلالة على مستوى النادرة، لا يجد معنى كبيراً إلا على مستوى الكتابة.

22-"في الواقع، إن الوحدات النحوية-فيما وراء الجملة- هي وحدات مضمون" (غريماس، الدلالة البنيوية، لاروس، 1966، ج5،60). يمثل سبر المستوى الوظيفي جزءاً من علم الدلالة العام.

23-"يجب عدم الانطلاق من الكلمة كعنصر لا ينفصل عن الفن الأدبي، ومعالجتها كقالب نبني على أساسه البناء. إنها قابلة للتفكيك إلى عناصر لفظية أقل صغراً بكثير" (ج. تينيانوف، مقبوس من تودوروف، في اللغات، ج10، 1966، ص180)

24-يمكن أن تكون هذه الإشارات، وما يليها، مؤقتة.

25-هذا لا يمنع أن التوزيع التركيبي التعبيري للوظائف، في النهاية، يمكن أن يغطي العلاقات النموذجية بين الوظائف المنفصلة، وأصبح مقبولاً منذ شتراوس، وغريماس.

26-لا يمكن اختزال الوظائف إلى أفعال (أفعال نحوية)، والإشارات إلى صفات (صفات نحوية)، لأن هناك أفعالاً إشاراتية، لأنها "علامات" على طبع أو بيئة، الخ..

27-تحدث فاليري عن "علامات تأخيرية". تستخدم الرواية البوليسية كثيراً هذه الوحدات المضللة.

28-ن. روفيه يسمي العنصر القياسي عنصراً ثابتاً على امتداد قطعة موسيقية معينة (من ذلك مثلاً زمن المرح لباخ، والسمة الخاصة للعزف المنفرد).

29-يميز جيرار جينيت نوعين من الأوصاف: الوصف التزييني، والوصف الدلالي (انظر، حدود السرد، في أشكال 2، سوي، 1969). من الواضح أنه على الوصف الدلالي أن يرتبط بمستوى القصة، وعلى الوصف التزييني أن يرتبط بمستوى الخطاب، وهذا ما يفسر أنه شكل، خلال حقبة طويلة "قطعة" بلاغية مقننة بدقة la descripio ou ekphrasis، تمرين جيد للبلاغة الجديدة.

30-فن الشعر، 1459أ.

31-اقتبسها بريمون "الرسالة السردية"، اتصالات، ع4، 1964.

32-عندما يتعلق الأمر بكتاب (الأعمال الكاملة، بلياد، ص 3860)

33-عبّر فاليري جيداً عن وضع الزمن السردي: "إن الاعتقاد بالزمن كخيط موجّه يرتكز على آلية الذاكرة، وآلية الخطاب المنظم" (تيل كيل، جـ2، ص 3480، نحن الذين نشير): في الواقع، ينتج الوهم عن الخطاب نفسه.

34-يذكّر هذا التصور بنظرة أرسطو: la proairesis، خيار عقلي للأفعال المراد القيام بها، ويؤسس التطبيق العملي، العلم التطبيقي الذي لا ينتج أي عمل متميز للعامل، بعكس الشعر. ضمن هذه التعبيرات، نقول إن المحلل يحاول إعادة تشكيل التطبيق العملي الداخلي في السرد.

35-يستطيع هذا المنطق القائم على ثنائية (أفعل هذا أو ذاك)، أن يأخذ بعين الاعتبار قضية جعل الشيء مأساوياً، والتي يكون السرد، في الأصل، هو إطارها.

36-تعني العلاقة التضمينية المضاعفة عند

هيلمسليف: وجود كلمتين تستدعي الواحدة منهما الأخرى.

37-من الممكن أن نجد، على هذا المستوى الصغير جداً، تعارضاً للنموذج المثالي، إذا لم يكن بين تعبيرين، فعلى الأقل بين قطبين للمتوالية: تقدم المتوالية- يقدم سيكارة، نموذج الخطورة/ الأمان (الذي أوضحه شتشيغلوف في تحليله لحلقة شيرلوك هولمز). والشك/ الحماية، والعدوانية/ الودية.

38- تكهن بهذا التطابق الشكلانيون الروس الذين أسسوا تصنيفه؛ وهو يذكّر بالبنى الأساسية للجملة (CF.. infra.5.1)

39-يجب ألاّ ننسى أن المأساة الكلاسيكية لم تكن تعرف إلا الممثلين، وليس الشخصيات.

40-سادت "الشخصية-الشخص" في الرواية البرجوازية: في الحرب والسلام، كان نيكولاس روستوف ولداً جيداً، في البداية، ومخلصاً، وشجاعاً، ونشيطاً؛ الأمير أندريه، عريق النسب، ومتحرر من الأوهام، الخ.. إن ما يحصل معهما يكشفهما، ولكنه لا يصنعهما.

41-إذا كان قسم من الأدب المعاصر قد هاجم "الشخصية"، ليس من أجل تهديمها (وهذا أمر مستحيل)، ولكن من أجل عدم شخصنتها، وهذا شيء مختلف. إن رواية دون شخصية، ظاهرياً، مثل مأساة لفيليب سولير، تطرد، بصورة كاملة الشخص لصالح اللغة، ولكنها لا تحتفظ منه بلعبة أساسية للفاعلين، في مواجهة فعل اللغة نفسه. يعرف هذا الأدب دائماً (فاعلاً) ولكن هذا الفاعل بعد اليوم، هو اللغة.

42-أدب ودلالة، لاروس، 1967.

43-الدلالة البنيوية، لاروس، 1966، ص.1290

44-روّج التحليل النفسي كثيراً هذه العمليات من التكثيف. قال مالارميه سابقاً، بخصوص هاملت: "يجب وجود ممثلين ثانويين صامتين، لأن كل شيء، في الرسم المثالي للمسرح، يتحرك وفق تزامنية رمزية للنماذج فيما بينها، أو بصورة نسبية، لرمز واحد "(الرسم في المسرح، بلياد، ص 3010.)

45-مثلاً: الحكايات التي يتطابق فيها المفعول به والفاعل ضمن شخصية واحدة هي حكايات البحث عن الذات، وعن الهوية الشخصية (الحمار الذهبي)، والحكايات التي يتابع فيها الفاعل موضوعات متتابعة (مدام بوفاري)، الخ..

46-يعود تحليل حلقة جيمس بوند، الذي قام به إيكو، في مجلة اتصالات، ع8، إلى اللعب أكثر مما يعود إلى اللغة.

47-انظر تحليلات الشخصية التي قدمها بينفنست في (مشكلات اللسانيات العامة).

48-ضربة مضاعفة في بانكوك. تخدم الجملة كنظرة إلى القارئ، كما لو أننا نلتفت نحوه. في مقابل ذلك، إن جملة "هكذا خرج ليو منذ قليل"، هي علامة للراوي، لأن هذا يشكل جزءاً من البرهان الذي يقوم به شخص.

49-تودوروف، مصدر سابق، يدرس صورة الراوي، وصورة القارئ.

50-متى نكتب من وجهة نظر ألعوبة عليا، أي مثلما يراهم الإله الطيب من أعلى؟ (فلوبير، تمهيد لحياة كاتب، سوي، 1965، ص 910).

51-هناك ملاحظة هامة، وعلى المستوى الذي يهمنا هنا، وهي أن كمية كبيرة من الحكايات ليس لها مؤلف (حكايات شفهية، حكايات شعبية، ملاحم مسندة لرواه حفظة).

52-جاك لاكان: "إن الفاعل الذي أتكلم عنه عندما أتكلم هل هو نفسه الذي يتكلم؟"

53-بينفنست، مصدر سابق.

54-نموذج شخصي: بدا لبورنابي أنه لا شيء تغير، الخ.. والفعل أضخم في (قتل روجر أكرويد، لأن القاتل يعبر صراحة ب (أنا).

55-انظر تودوروف، مصدر سابق. إن المثال الكلاسيكي للكمال هو الملفوظ: إنني أعلن الحرب، الذي لا يثبت شيئاً، ولا يصفه، ولكنه

يفرغ معناه في لفظه الخاص (وبعكس الملفوظ: الملك أعلن الحرب، الذي هو إثباتي ووصفي).

56-حول التعارض بين، (العقل الأول، lofos) و (الحكم بالقوة، lexis) انظر جيرار جينيت، مصدر سابق.

57-الجنس الفعال للمحاكاة (لا يوجد تدخل للراوي في الخطاب: مثل المسرح)، والجنس السردي (وحدة الشاعر يتكلم: مثل الأحكام، والشعر التعليمي)، والجنس المشترك (خليط من الجنسين: مثل الملحمة).

58-هـ. سورنسن، الأجناس المختلطة، ص.150

59-م. أ. ك. هاليدي، مصدر سابق، ص.60

60-ل. ج. بريتو، مبادئ السرد، موتون، 1964، ص 360.

61-يشير ل. سيباغ إلى أن الحكاية يمكن أن تقال في كل لحظة، وفي كل مكان، وليس السرد الأسطوري.

62-فاليري؛ "تقترب الرواية شكلياً من الحلم؛ يمكن تعريفهما معاً من خلال اعتبار هذه الخصوصية الفضولية: كل انزياحاتهما تعود إليهما".

63-بالي، اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية، بيرن، ص40، .1965

64-انظر ليفي شتراوس (أنتروبولوجيا بنيوية، ص 2340): "يمكن أن تبدو العلاقات التي تحدث في حزمة واحدة على مسافات متباعدة عندما ننظر إليها من وجهة نظر تعاقبية"، أ. ج. غريماس أكد على تباعد الوظائف (الدلالية البنيوية).

65-ج. ب. فاي، بخصوص Baphomet لكلوفسكي: "لم يكشف التخييل (أو الحكاية) بهذا الشكل قط، ما هو دائماً، وبقوة، اختبار للفكر حول الحياة". (تيل كيل، ع22، ص880).

66-الانتظار ليس له منطقياً إلا مركزان: الانتظار الأول الهادئ، والانتظار الثاني المشبع أو المخيب، ولكن المركز الأول يمكن أن يكون محفزاً بشدة، وأحياناً بصورة غير محددة (بانتظار غودو): وهذه لعبة قصوى هذه المرة مع البنية.

67-يقول فاليري "إن بروست يقسم، ويعطينا الإحساس بالقدرة على التقسيم اللانهائي -ما اعتاد الكتاب الآخرون على تجاوزه".

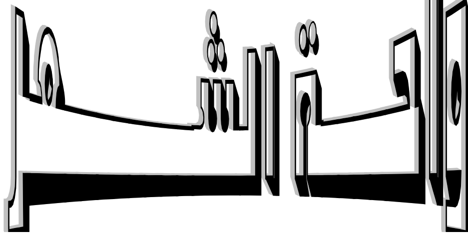
68-هنا أيضاً، يوجد خصوصيات بحسب الجوهر: يمتلك الأدب قدرة كامنة لا يوازيها شيء، وهذا ما لا تمتلكه السينما.

69-هذا الاختزال لا يتطابق، بالضرورة، مع تقسيم الكتاب إلى فصول؛ وبالعكس، يبدو، بالتدريج، أن دور الفصول هو إحداث انقطاعات أي تشويقات (تقنية للمسلسل).

70-ن. روفيه، مصدر سابق. "يمكن فهم القصيدة كنتيجة لسلسلة من التحولات التطبيقية على الجملة "أنا أحبك"، يشير روفيه هنا إلى تحليل الهذيان الخيلائي الذي قدمه فرويد بخصوص الرئيس شريبير (خمسة تحليلات).

71-ومرة أخرى أيضاً، لا يوجد علاقة بين الشخص النحوي للراوي والشخصية (أو الذاتية) التي يضعها المخرج بطريقته لتقديم قصته: إن الكاميرا أنا هي حدث استثنائي في تاريخ السينما.







مدائح الشهوات

شعر: محمود نقشو

على حجر قرب جسرِ (الخرابِ)(1)
حمام كثيرٌ...
غمامٌ كثيرٌ..
كــأنَّ المرايــا تطيــرُ بعيــداً إلــى مستهلّ الطيوفِ
وللـروحِ وقـت يحـار البنفسـجُ فيـه على أيّ كأسٍ يُريحُ
حبابهْ؟
وحمصُ التـي عوّدتنـا التسكّعَ ليلاً تحـاول فينا الهديلَ
ولكنّ وجهَ المساءِ حزينٌ
وعفــوَ الظِــلالِ إذا مــرَّ فيهــا الحزينُ سريعاً،
فقد ضلَّ فيها الطريقُ خرابهْ.
مضى ما مضى يا كثيرَ التذكّرِ.
ضنَّ المكانُ بما تشتهيهِ.
فـلا تـذكر المـاءَ سـهواً فـي حقـولِ الهشيمِ لكي لا تملَّ
غيابهْ
كثيرٌ عليكَ احتمال الشرودِ إذا ضاقَ وجهُ المساءِ على ساكنيهِ
فخذهُ إلى فلّةِ البهوِ
هــذا يمــامٌ وتلــك رفــوفٌ علــى السقفِ حطّتْ
قبيلَ الخريفِ بريقِ سحابِهْ.
ليعلو الأذانُ يبلّلُ قلبكَ بالوردِ
بين التماعِ الشعاعِ وتيهِ الكآبهْ.
كثيرٌ هواءُ المكانِ..
كثيرٌ غناء الحجارةِ..
ماذا لو انقطع الشدو بين البيوتِ،
ودار النعاس قليلاً،
ووشّى المحاجرَ شوقُ الكتابهْ؟!
هو الحزنُ زهرة صيفٍ
تعوّدت الصمتَ والانتظارَ
وما ردَّ فيكَ السكونُ شذاها..
كأنّكَ تضمر رملاً وتُفْصِحُ غابهْ

ومـا هـمّ هـذا الصـبيّ الغريـر احتمـالَ الهبوبِ؟..

فصخر البداية أعلى من الصمتِ والذكرياتِ

وكلّ ابتعاد يزيد اقترابَهْ

طويل طريق الرجوع إلى البيتِ..

سوق (الحليِّ)(2) ظليلٌ،

وسوق (النحاسِ)(3) طويلٌ..

معادلة الجبرِ..

حلّ التوابعِ..

شعر الصعاليكِ..

رسم الخرائط غيباً..

هزيمة جيش الفرنجِ على ظاهر القدسِ..

واو الجماعةِ..

درس العلومِ..

جواز الزحافِ،

وتقطيع بَحر الخببْ...

أحاول ترتيب فوضى الحكاية هذا مسار وتلكَ قواهُ

وضمّ السكون يجوز إذا مرَّ صيفٌ ببالِ العنبْ.

وأذكر ذاك الرصيف وتلك الإشارة..

ماء كثيرٌ . ماء كثيرٌ،

وأكثر منه اقتراب المسافاتِ من مشتهاها..

كأنَ القناديل طارت إلى نومها،

وأنّ العشيّات شوق كثير الخواءِ..

كثير التعبْ..

وماذا أخذتَ من اللّهوِ يا أيّها الولد المستريبُ؟

وخلدون يعرف أنّي أخذتُ احتفالَ الضِفافِ بموجِ

الحنايا،

ووشيَ الكؤوسِ،

أخذتُ القطوفَ أوانَ اشتهاء الجرارِ،

وأطلقت وقتي طيورَ انتباهٍ إلى منتهاها تطيرُ،

وتنقرُ حبّ الدموعِ أوانَ ينوح القصبْ.

أخذتُ من اللّهوِ صيفاً كثير الطيورِ،

وأيقونة رصّعتها الظلالُ بماءِ الذهبْ.

ـ كأنّ لبعضِ التفاصيل وقع الرذاذِ على سطح قلبكَ..

فافتح لطفل التذكّر بابهْ.

هواء كثيرٌ.

يمام وذكرى.

وما بين لون يضجّ وساق تراخت،

يمرّ الكثير ببالكَ رقّاً ترامى ورقّاً تشابهْ....

***

وقال المعلّم: إنَّ لكلِّ مدار قواهُ.

وبين مدار وآخرَ شيءٌ من الجَذْبِ حتّى يضمَّ النقيضُ

النقيضَ،

وكلّ احتمالٍ بما سوف يأتي سيأتي.

هو الكونُ أكثر ممّا تظنّون فوضى،

وفوضاهُ كلٌّ يرتّب حالهْ.

وحيثُ انتهينا سنبدأ هذا افتراض البقاءِ..

وكان الكلام يسير إلى منتهاهُ،

وسلمى تسطّر كلّ الكلامِ،

وتحفظ غيباً جميع الدروسِ وغيم دمائي..

كأنّي افترضت لهذا المسيل شمالاً عميقاً،

وأنّ صراخَ العميقِ شمالهْ.

جرائد هذا النهارِ تضجّ بأَخبار بيروتَ

جند العدوّ يجوبون صبراً

ونصف المخيّم يرحل في البحرِ:

نصف هنالكَ..

ربع هناك يعدّ رحالهْ.

أضاف الصحاب: لماذا ينوس الشرابُ؟..

أضئنا نوىً يا خواءَ الكؤوسِ،

وزِدْ يا حريقَ المدام استحالهْ،

وما زال شيخ الطريقة يُرغي..

يحاول إقناعنا باكتمال المدارِ.

أوانَ يمرّ الحديد بشرط التأكسدِ،

حتّى سكبنا النعاس كؤوساً

وأوغل سمُّ السؤال خلالهْ.

وكنت أظنّ اكتمال المدار بلاداً

وأنّ اشتقاق الجذور سيفضي بنا نحو حلّ الطلاسمِ

حين يصير الغبار خيولاً..

تبارك فينا الحريقَ،

وتولم شطراً من القلب والذكرياتِ

إلى مستحيلٍ أطلنا الوقوف حيالهْ!!..

كأنّي كبرتُ،

وأنّ التي ألهمتني الظلالَ تولّتْ.

وكان اكتمال البقاء زوالهْ.

كأنّي كبرتُ،

وأرخى عليّ السديم حبالهْ..!!

***

على باب (كتّاب هاشمَ) (3) كان الحديثُ يطول عن الجنّ والإنسِ

والعالم المستريب بتلك الزقاقاتِ

حبل ظلام طويل الظلالِ..

مرايا..

تمائمُ..

زيت القناديل شهوة صيف تدلّ

عليهِ.

وبين (الكثيب)(4) وسور المدينة

ملعب ريح تنادي إليهِ الصغارُ.

وكان العقيق ترابهْ.

سلاماً لذاك (المصلّى)(5)

لدولاب ذاك الزمان القريبِ.

لأبعد ضوء من الياسمين المدلّى

على حائط الطين يا سنديانُ

لبوح الدوالي..

لسقفِ الظنونِ..

لفلّ أطال الخريفُ احتجابهْ.

****

تُرى أيقن النهر أنّ المواسم سكرى

وبرج الكنيسةِ يدعو المحبّين أن يتبعوهُ..

لبدءِ (احتفال الصليبِ)(6)،

وأجراسهِ اللاّهثاتِ تنوس رويداً رويداً،

وأنّ زماناً أضعناه بين التردّد والافتراضِ

تولاّهُ بعض التهالكِ

لم يُبْقِ منّا سوى كسرة من يباس النشيدِ؟!

ترانا ابتكرنا لجوع المسافة قمحاً..

لعالمنا المستطيل سؤالاً جديداً

لورد البدايةَ آنيةَ من شرود البعيدِ؟

وعدنا ببعض البريد؟!

. إلى أين نمضي؟

ويردف فاروق: هذا الهواء سمومٌ،

وتلك البلاد سدومٌ،

وحمصُ التي ضيّعتنا تولّتْ...

فما من سبيل لردّ الشراع ولجم الرعودِ

وأذكر أنّا سهرنا طويلاً نحاول فتح المضيقِ..

نعدّ الزهور فنخطئ نَهْراً وراء الشرودِ يغيمُ

وقوساً يهمّ بردّ الصدودِ

وكنّا نئنّ لفقد الغديرِ..

جدارٌ تساقطَ..

بعض عمود تَهاوى،

وتاج هناك وقوس هنالكَ..

كان الغبار كثيراً بحجم الوجودِ،

هي الذكريات برارٍ كخيط العطور التي راودتنا ورفّ الوعودِ

ودون الحرائق سربُ يَمام يطيرُ

ووقت شديد الورودِ

وأسأل تلك البقايا عن السرِّ فيما أضعنا من الحلمِ..

عن لحظة المسِّ..

عن غامق الشكَ فينا..

أعرّي رَقيم السكوتِ،

وأُرجئ تلك التفاصيل كي لا أملّ الكلاما

جميع الفصول تأخّرتِ اليومَ

. ماذا أفاد التسكّع تحت النوافذِ؟

ليلى على موعد لا يجيءُ

وأنت انتظرت رصيفاً يحاول فيكَ اختبار البقاءِ.

فقد لا يَصير الغمام حماما

وكنّا نحبّ العصافير أكثر ممّا يريد الهواءُ.

وشعر المحبّين قيساً.. جميلاً،

وكنّا نحبّ الصباحَ،

ونقرأ ذاك التفتّحَ

حيث استدارَ المسارُ.

وحيث ترامى

ولكنّ شيئاً تغيّر حتّى أضاع الطريق نداماهُ

قبل الوصول بخيط ندامى.

وبين (أبي الهول)(7) و(الأشعري)(7) استطال الطريقُ

وعلّقت نجماً بعيداً على وجهة الذكرياتِ

وقلتُ: أُساهر ضوء القبابِ..

فعلّ الحنين يصير غراما.

وبعد انتظارٍ وبضع سنين تعالى الأذانُ

وأذكى أنين (الحجاز)(8) رِحَابَهْ.

ومال الحزين على عودهِ نصف عودٍ

وظلّ حضور المكان غيابَهْ...

*****

يجوز احتباس الكلام قليلاً ليخرج منه الثلاثةُ سكرى:

الزمانُ . المكانُ . وشاعرُ غنّى لمجد العقيقِ

يجوز انتظار الذي لا يجيءُ..

توشّيكَ يا أيها الشاعر الطفلُ ذكرى الأصابعِ..

ذكرى ارتجاف الطريقِ.

أوانَ قطفتَ النجوم تحطّ على السقف واحدةٌ تستريحُ

وواحدة أنكرتْها البلاد التي أنكرتنا سنين الندى يا صديقي.

. وأين تطير العصافير بعد السماء الأخيرةِ؟

هذا سؤال يضيق بذاك الزمانِ العتيقِ.

ورائحة الخبز في الفجرِ تعلو..

وسخط الرجال على ثرثرات النساءِ..

اختلاف الرؤى بين بعض الحضور بقتل اليهود أو العفوِ عنهمْ،

وجدوى الدخول بحرب النجومِ..

وهل كان للنفط دور بحرب الخليج؟

يجوز احتباس الكلام قليلاً بآنية الروحِ.
هذا كثير عليها ولكنّ وقت الهديل
تواري بوقت الضجيجِ
وأذّن للعصر فينا السكوتُ.
فمــا ينفــع البيــع واللّهــو والعشــق
جهراً بشهر الحجيجِ
طيوركَ تنأى كما خيط نايٍ
بداية أيلول آنٌ كثير النوافذِ،
حزن كثير الغمامِ
وكنّــا نُهيــل الحصـــى فــي مســيل
الرمالِ،
نعـذّب عصـفورتين علـى حافـة المـاءِ قبـل
انتباه الأريجِ.
وفــي مثــل هــذي الشــهور نقــيس الطريــقَ
بأسرابِ تلك الطيورِ
وأطياف ذاك الرصيفِ،
ونـدرك أنّ احتجـاجَ الغصـون علـى
الريحِ
كان اشتباهاً بما سوف يأتي،
وأنّ حدود المسار سرابَهْ
فما همّ لو كسّرتنا السنين قليلاً . كثيراً،
ومتنـا علـى ضـفّة الحلـم يومـاً .
شتاءينِ..
حتّى تقوم القيامة فينا،
ويُجْزى المريد حسابهْ.
ويذكر من يستطيع البقاء إلى آخر النهرِ..
ماذا أصابَهْ؟!..

*****

إشارات:

1. *جسـر الخـراب.. جسـر حجـريّ علـى نـهر العاصي في مدينة حمص.*
2. *سوق الحليّ وسوق النحاس هما سوق الصاغة وسوق النّحاسين من أسواق حمص القديمة.*
3. *كتّـاب هاشـم.. لصـاحبه الشـيخ هاشـم بحـيّ صـليبة العصـيّاتي فـي حمـص القديمـة، والكتـاب (مؤسسـة) تعليميـة خاصـة لمرحلـة ماقبل الابتدائيّة.*
4. *الكثيب.. مقبرة في حيّ باب تدمر بحمص.*
5. *المصـلّى.. مكـان للصـلاة مفتـوح بجانـب المقبرة.*
6. *احتفال الصليب.. عيد الصليب.*
7. *(أبـي الهـول والأشـعريّ) مقامـان لاثنـين مـن الأولياء الصالحين.*
8. *الحجاز.. المقام الموسيقي الغالب علـى أذان مؤذنـي بلاد الشام.*



مَن يشتري ألمي؟؟

شعر: إبراهيم النمر

مَن يشتري برصاصةٍ أَلَمي،
ومَنْ يَمْضِي إلَى
حضنِ الزَّمانِ،
على حصانٍ جامحٍ؟؟
مَنْ يكسرُ الطَّوقَ الذي
غلُّوا به عُنقَ البلادِ،
إلَى النَّهايةِ،
أسرَجوا قهرَ الْمَكانِ،
ولا خيول سوى الْخَيالْ!!..
مَنْ يستطيعُ،
حِمايَةَ الْجَسَدِ الذي
يَمْتدُّ من نَجْدٍ،
إلَى يَمَنٍ،
إلَى؟؟
مَنْ يستطيعُ بقوَّةٍ
أن يَهْدِمَ الوجعَ الْمُعذَّبَ،
فِي النّفوسِ،
وأن يُلَمْلِمَ،
في مساءاتِ الدَّمارِ الْمُستفيضةِ،
ما تبعثرَ من كلامْ؟؟..
مَنْ يَمسحُ الدَّمعَ الْمُعَبَّأَ،
في سِلالِ العمرِ،
ينشرُ ضحكةَ الأعيادِ،
فِي شَفَةِ الصِّغارْ؟؟

مَنْ يستطيعُ،
ولو بِلَونٍ واحدٍ
أَنْ يقرأ التَّاريخَ،
ينشر ما طَوَتْهُ صحائفُ الأيَّامِ،
من ألقٍ،
لِتَنْهَضَ فِي عَراءِ الْحُزْنِ،
روحُ اللهِ،

تنفضُ ما تكدَّسَ من أسىً؟؟..

مَنْ يقرأُ الفرحَ الْمُؤجَّلَ،
فِي عيونِ النَّاسِ،
فِي مُهَجِ الوطنْ؟؟..
مَنْ يقرأُ الْحُزْنَ الْمُعتَّقَ،
من عذابِ العمرِ،
فِي شَفَةِ الزَّمنْ؟؟..
مَنْ ذا يُرتِّبُ عِزَّتِي؟؟
ويقيسُ نبضَ كرامَتِي
ويُعيدُ لِي
لونِيَ الذّي خَطَفوهُ،
من وجْهِيَ ومَنْ؟؟..
قد أشعلوا قَهْرِي،
وناموا في أسِرَّةِ سعدِهِمْ!!
لَمْ يلتفِتْ أحدٌ ولَنْ!!..
هل كانَ يُحْزِنُنَا البنفسجُ كلُّنا؟
هل كانَ يَجْمَعُنا،
حنانٌ واحدٌ؟؟
هل كانَ يكسرُنَا الْمُصابُ معاً،
معاً؟؟..
ويُعيدُ تشكيلَ الفصولِ،
بِما تناثَرَ مِنْ شَجَنْ؟؟..

آهِ متَى أصحو،
مِنَ اليأسِ الْمُمِضِّ،
وأستعيدُ براءتِي؟؟
وأشاركُ الأطفالَ فرحَتَهُمْ،
وأرسمُ فِي الْهَواءِ،
دوائرَ الفرحِ الْجَميلْ؟؟..
الوقتُ ضَجَّ إِلَى الْنِّهَايةِ،
والفصولْ..
تَمْتَدُ من وَجَعٍ إِلَى وَجَعٍ،
وتَخجلُ أن تقولْ!!..
أواهُ لا دمعٌ يفيدُ،
ولا كلامٌ يُؤنِسُ الوَجَعَ القتيلْ!!..
والْخَيلُ أَتْعَبَهَا الصَّهِيلْ!!..
مَنْ يشتري بِرصاصةٍ أَلَمِي،
ومن يَمْضي إِلَى
حضنِ الزَّمانِ علَى حصانٍ جامِحٍ؟؟
هذا زمانٌ،
يتَّكي فيهِ الطُّغاةُ،
على وسائِدِنا!!
ونَحْنُ على الأسى!!
ما عادَ لِيَ زَمنٌ،
لأرفعَ رايتِي!!
آهِ مَتَى أصحو،
لأهدمَ ما بنوهُ مِنْ الْخِيانةِ،
فِي النُّفوسِ،
وأستعيدَ بَرَاءتِي،

فِي ذلكَ اللَّيلِ الطَّويلْ؟!.



رباعيّات

شعر: د. نزار بريك هنيدي

. 1 .

أنا الذي سَفَحْتُ أيامي

على أعتابِ بابكِ الموشّى بالعبيرِ والنغمْ.

كنتُ أسيرُ في البراري سادراً

أرعى نجومي في فضاءاتِ العَدَمْ

حينَ هَوَتْ شمسٌ على قلبي،

ففاحَ النورُ دَمْ.

والتفَّتِ الأشجارُ حولَ موكبي،

وانْحنتِ القِممْ.

*

. 2 .

أنـا الـذي رأيـتُ فـي عَينيـكِ مـالَمْ تَـرهُ العيونْ.

رأيتُ كيف تومِضُ الآفاقُ،

كيفَ ترجفُ الأعماقُ،

كيف يسجدُ الليلُ على سجّادةِ الحَنينْ.

أنا الذي رأيتُ كيف تعزفُ الأحلامُ

موسيقا اليَقينْ.

فيَفلتُ الزمانُ مِنْ دولابِهِ،

ويَنْبتُ الريشُ على جِلْدِ السكونْ.

*

. 3 .

أنا الذي سَبَحْتُ

في بحيرةِ الوَجْدِ الذي اندلَقْ.

واْشتعلتْ روحي

بما اْنداحَ على سَطْحِ الوجودِ مِنْ ألقْ.

أنا الذي نَسَجْتُ أشواقي وشاحاً للشَفَقْ.

ولَمْلَمَتْ أصابعي

عَنْ شَجَرِ الليلِ، الندى،

وضَمَّختهُ بالعَبَقْ.

*

. 4 .

أنا الذي نزعتُ عن لبِّ الوجودِ

قشرَهُ المألوفْ.

فانَدفعَتْ تفيضُ بالدهشةِ

أمواجُ الحروفْ.

أنا الذي نَفَخْتُ نايَ السحرِ

كي أستدرجَ الأسرارَ خارجَ الكهوفْ.

أنا الذي ذوَّبتُ في حوضِ المدى نَبْضِي،

وحَمَّمتُ الصدى

ومِنْ دمي جبلتُ حنّاءً

وحنّيتُ الطيوفْ.!

*

. 5 .

أنا الذي تركتُ خلفي كلَّ شيءٍ

وانطلقتُ في غياهبِ الخيالْ.

أقطفُ وَردَ النارِ

أستمطِرُ ياقوتَ السماءِ

أنشرُ الوقتَ على حبلٍ السؤالْ.

أنا الذي نذرتُ أنفاسي لشهقةِ الهوى

أنا الذي اعْتكفتُ في معابدِ الجَمالْ.

إلى متى أنشرُ راياتي على

مشارفِ المحالْ؟..

*

. 6 .

أنا الذي أرسيتُ زورقي على

شاطئكِ المفعمِ بالدفءِ، فغطّاني الصقيعْ.

مِن أينَ هَبّت هذه الريحُ؟

وكيفَ ارتسمت على حقولي

كلّ هذه الصدوعْ

كيفَ تفحّمَ الكلام؟

وأنا أوقدتُ مِنْ شعلتهِ جمرَ الضلوعِ.

أنا الذي حقنتُ باليخضورِ أغصانكِ

كيفَ فرَّ من بين أصابعي الربيعْ؟..

*

. 7.

أنا الذي نثرتُ ماءَ الوَردِ

في جداولِ الجراحْ.

ومِنْ عناقيدِ مَواجعي

رَوَيْتُ نجمةَ الصباحْ.

إلى متى أهيمُ في وادي الرؤى؟

وليس في المرآةِ ظلٌّ لجناحْ.

إلى متى أسفحُ أيّامي على

أعتابِ بابٍ.. مالهُ مفتاحْ!..



تأخّرتُ عنّي

شعر: أديب حسن محمد

تأخّرتُ عنّي،
وفَاتَ قطارُ البُكاءِ رُفاتي،
لأنّي تَركْتُ الدَليلْ،
تركْتُ حِصانَ الفَرَاغ يُهَرولُ فيَّ،
يُهرِّبُ نَبْضَاً تَوارى مِرَاراً،
يُصادِرُ صَوْتي،
يُعلِّقُ فَوقَ نَزيفِ الشمالِ،
ثيابَ العويلْ.
سَأَرْمِيْ قُشُورَ الكلامِ،
وأَنْقُشُ لَوْحَ المراثي بحبْرٍ ثقيلْ.
أُفتّشُ جَيْبَ الحُطامِ
إذا ما تَعبْتُ، وأَفْلَسَ حُزْنيْ
تأخَّرْتُ عنّي،
سَفَحْتُ نَبيْذَ الكآبةْ،
وضيّعْتُ ما ينْبَغِي أَنْ أُضيِّعَ،
بِعْتُ بَرِيْقَ العُرُوْشِ بِحْفْنةِ فَوْضَى،
لِكَيْلا أَكُوْنَ كَمَا كُنْتُ...
مَيْتاً كِفَايةْ.
أَضُمُّ البَقايا،
وأدفُنُ صَوْتَ المِياهِ بِبَالي،
غَرِيقاً أَعُوْدُ... وَمَائي اِحْتِضَارْ،
فَمَنْ يا هَواءُ يُكّدِرُ نَوْمَكَ؟
مَنْ يا سَماءُ يقيني اِنتحارْ؟!

. 2 .

يقَومُ الفَرَاغُ بِحَشْدِ الغُبارِ،
فتَبكي المرايا!
كَأَنَّ اِمْتِلاءَ اليدينِ مُحَالٌ
بِغَيْرِ الحُطامِ!
كَأَنّي مُعَادٌ إليَّ،
أَقُودُ ظِلالاً مُعَادَهْ،
أعيرُ لُهاثي لقُبْلَةِ نارٍ تَنُوسُ
على جَبْهَةٍ باردهْ.
وأَبْقَى وَحيْداً...
غِنائي أنينٌ،

وضِحْكي سَلِيْلُ البُكاءْ
كأَنَّ ثِيابَ الجُنُونِ اِرْتَدَتْهُ،
كَأَنَّ بَقايا الهَواءِ
رَنينٌ يُحَاكي سُقوط السَمَاءْ!

. 3 .

وَلَسْتُ قَتيْلاً
إذا عَنَّ ليْ ما يعنّ لِنَزْفٍ
يُنيرُ الوُرودَ القَتِيْلهْ
ولَسْتُ . إذا مَسَّني ما كَرِهْتُ .
خَريفاً يموتُ بِبَابِ الشِتاءِ
فهذا الهَواءُ يُريدُ اِمْتِحَاني،
لِيَنْجُو بِفَتْحِ الثُقوبِ بُخُرْقَةِ رُوْحِيْ،
وأَمّا الطريقُ...
سأَبْقَى أُلملِمُ أَشْجَانَهُ في رحيلي،
أُقَطِّعُ شَيئاً من الرُوحِ زَاداً،
وأَبْكِيْ عَلَيْهِ،
دمَاءً تَفُضُّ سَريرَ الخَلاءْ.
يجُوعُ ويعْرى،
وَلَيْسَ لَدَيْهِ سِوَى خُطْوَتيَّ...
تُهِيْلُ عَليهِ ثُلوجَ العَزَاءْ.

. 4 .

أَمُوتُ.. وأَحْيَا
وأَهْوَى الغِيابْ
وأَهْوى نِسَاءً يَقُدْنَ الجُنونَ بِسَوطٍ الضَبابْ
يقُلْنَ لبعْضٍ بأنّي كَئيْبٌ.
وأَنّي رَجِيْمٌ.
وأَنَّ زَوَالَ الجراحِ سَرَابْ.
فَأَين لُهَاثِيْ وَرَاءَ السنينْ؟
وأينَ اِنْهِمَاكي بِدَفْنِ الحنينْ؟.
أَيُولَدُ نَبْضُ الحَياةِ بِموتي؟
وشِعري يُفلِّي صُخورَ الأَنينْ!
وكَمْ قُلْتُ أنّي نَجَوْتُ أخيراً...
فَنِمْتُ على عَتْبَةِ المُسْتَحيلِ،
وكَمْ قُلْتُ إنّي سَليلُ الجبالِ،
أَسيرُ المرايا،
وَرِيْثُ الغُبارْ.
لُهاثاً لُهاثاً.. حَرَقْتُ الهواءَ،
فَبَاحَ بِمَا لم أَقُلْهُ جَهَاراً،
تأَخَّرْتُ عنّي،
إلى أينَ أَمْضِي بَهَذا الدَمَارْ؟
وهذا المَسَاءُ بِضيْقٍ يُنادِي وَرُوْدَاً ضَريْرَهْ،
تُخونُ جُنونَ التُرابِ،
وتَمْضِي لتْغزُو الصَدَى بالعطورِ،
وتَزْفُو ثِيَابُ النهارْ.

. 5 .

وَلَيْسَ يُعادُ بَيَاضٌ يَبُورُ،
إذَا ما عَددتُ السَبايا الحِسَان،
وَنِمْتُ وَحِيْداً
غِطَائي خِيَامُ الغُيوم،
سريري نُعاسٌ حَرُوْنٌ،
ورُوْحِي عجيْبٌ أَضَاعَ عِنانَ النصالِ،
وَخَانَ دِمَائي!

كَثيراً ظمِئْتُ،
كَثيراً ذكَرْتُ المِيَاه،
وكُنْتُ غريقَ الرِمَالْ.
أَنَامُ أسيراً،
أفيقُ يَتِيْمَاً،
رَذَاذاً رذاذاً أُلملمُ حُلمي،
واتْرُكُ عَمْداً صَهيلَ السؤَالْ!

. 6 .

تَعرّي، ونامي!
طفَحْتِ اِنتظاراً،
ولَمْ يأتِ بَعْدِي غُزاةٌ إِليكِ،
إِليكِ يَديكِ،
حَلُمْتُ ونِمْتُ،
وَمَنيّتُ جُوعي بتَمْرٍ كَثيْرٍ،
وأَشعَلْتُ نَاراً بِأَحْطَابِ رُوحي،
فَلَمْ أَسْتَعِدْ ما خَسِرْتُ،
ولَمْ يَزْدَهِرْ في شِفَاهِي رَمادٌ لقُبلَهْ!!.

. 7 .

أُريدُ الرَحِيلِ إِلى قَريةٍ مِنْ رُكَامٍ رَميمْ.
إِلى رَحْمِ أَرْضٍ تلُّم عِظَامي،
وتَصْفَحُ عَنّي إِذَا ما نَبَشْتُ تُرابَ الطُفُوْلَةْ،
وبِعْتُ حياتي لموتٍ عقيمْ
تأخّرتُ عنِّي،
سأَشْرَبُ دَمْعَ ألوفِ العَذَارى،
أَقُولُ: وَدَاعاً..
جَميعُ الجَميعِ رُفاتي،
أُسمّي الوَرَاءَ أمَاماً،
أُسمّي سُدودَ الهواءِ.. مَعَابِرْ!
وآتِيْ إِليْكِ
لأَحْفُرَ اسمْي بِمَاءٍ قَدِيْمٍ.
ويكْتُبَ غَيري بِحبْرٍ جَديْدٍ:
"لَعيْنٌ وَكَافِرْ!"..
تأخّرتُ عنّي
فكَيْفَ أَقُولُ بأنّي سِوَايَ؟
وأَينَ أُوَاري ضَجيْجَ المَقَابِرْ؟!

. 8 .

خُذيني.. إذا طَابَ لي مَا يطيبُ لفَانٍ،
أنَا ما تَبَقّى لعُمرِ الهَوَاءْ،
وأنتِ السَماءْ..
وَأنْتِ اللُهَاثُ المُعَادُ ببالي.
لأَني خَسِرْتُ رِهَاني،
سأَغْسِلُ جُرحي بِبَعْضِ الرَمَادِ،
أقلِّب عُمْري القَصيرَ
جَنَازاً . جَنَازاً،
وأَدْفُنُ تَحْتَ الرُكامِ لِسَاني،
وأنسى دمايَ،
لأبكي سِوايَ،
وأُحْرِقَ بينَ بَراري السُكُوتِ
رُفاتَ الأغانيْ
***



"سنويات
مَوْءُودٍ بقي حيَّاً"

شعر: غسَّان لافي طعمة

. 1 .

اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!
أسرابُ ضوءٍ أيقظتها شهقةُ الفجرِ،
فهبَّتْ،
تنشرُ الأنوارَ ألوانَ اخضرارْ
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!

. 2 .

هل كانَ هذا البابُ يُسمعُ وشوشاتِ الفجرِ
للأحجارِ: رُقِّي.. كي أمرَّ
فألثمَ الوجهَ المعفَّرَ بالمرارْ؟!
هل كانَ يصغي للعيونِ،
تضجُّ بالأشواقِ،
صارخةَ الأوارْ؟!
لو كان.. لانفتحَ النَّهارُ على النَّهارْ
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!

. 3 .

عشرونَ مرَّتْ كانشطارِ الرُّوحِ،
كالألمِ الوجيعِ،
يشقُّ قلباً كلَّ ثانيةٍ،
يعيدُ تلاحمَ الشِّريانِ بالشِّريانِ،
والسِّكِّينُ سيِّدةُ الكلامِ،
فكلُّ ثانيةٍ نزيفْ
عشرونَ مرَّتْ
والشُّحوبُ يرمِّدُ الألوانَ
والأيَّامُ سيِّدُها الخريفْ
عشرونَ.. لا طَعْمٌ سوى طعمِ الغُبارْ.
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!

. 4 .

في البدءِ أدمنْتُ التَّأمُّلَ،
صارت الجدرانُ مرآتي،
أعانقُ صمتَها، فتَصدُّني،

أدنو إليها، ترعوي عنّي،
وتغرقُ في تساؤلِها الطَّويلْ؛
مَنْ أنتَ يا مَنْ
تقلقُ الجدرانَ بالنَّظراتِ،
تلقي فوقَها ظلاًّ ثقيلْ؟!
مَنْ أنتَ يا مَنْ
تحتسي الآهاتِ في صمتٍ،
وتقتاتُ العويلْ؟!
مَنْ أنتَ يا مَنْ...؟!
إنّني أشلاءُ ريشٍ في جناحِ "الرَّبِّ"..
نفَّضني، وبعثرني علىدربِ الذُّبولْ،
وأمَامَ فوقَ مجاعتي، وكآبتي
أبهى مزارْ.
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!

. 5 .

في عاميَ المشؤومِ
راودْتُ الدَّياجي عن مهاجعِ صمتِها،
حتَّى أضاجعَها،
فلم تسلسْ لجنبيَّ القيادَ،
فروَّضتها سطوةُ السَّجَّانِ بالليراتِ،
فانشرخَ الجبينُ على مواخيرِ القمارْ...
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!

***

. 6 .

وطويتُ شؤمَ العامِ في صدري
لأشعلَ فحمةَ العامِ الجديدْ
لكنَّ كابوساً رجيماً
مزَّقَ الشِّريانَ،
واجتاحَ الوريدْ
يا طفليَ المبغومَ
كيفَ طويْتَ عامَكَ؟!
هل طواكَ على شعورٍ
أنَّ طيرَ الحبِّ لم يحملْ سريرَكَ
للصَّباحْ؟!
لهفي عليه يرفُّ من ظُلْمِ "الإله"..
بلا جناحْ!!
هل كانَ ثغرُكَ يستطيبُ غذاءَ صدرٍ
مُوغِلٍ في جرحِهِ،
والجرحُ مَلْبَنَةُ الصَّديدْ؟!
هل كنْتَ تدرِكُ كيفَ ينمو والدٌ
والنَّسغُ من شفةِ الوليدْ؟!
للّهِ أنتَ، وعشُّكَ العاري
يحنُّ إلى هَزارْ!!
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!

. 7 .

وطُويتُ عاماً بعد عامٍ
في ظلامِ الوأْدِ،
والوأدُ جحيمْ...
وسمعْتُ عن فوضى
تؤرِّقُ عالمَ الطُّلَقاءِ

فالسِّجْنُ نعيمْ..!!
وسمعْتُ أنَّ الحرَّ ملدوغٌ
بسُمِّ العُريِّ، والجوعِ المؤبَّدِ،
وامتحانُ "الربِّ" للإنسانِ
بالآثامِ،
والعبدُ سليمْ...!!
فغرقْتُ في كابوسيَ العاتيَ الرَّجيمْ
ياطفليَ المبغومَ..
كيفَ نَمَوْتَ في ظلِّ انكسارِ الأمِّ؟!
كيفَ حَبَوْتَ في أرضٍ يَبابْ.؟!
هل جئْتَ مدرسةً
يسربِلُها نعيمُ المحدثينَ
بثروةٍ حمراءَ أو سوداءَ،
وانشرختْ سريرتُكَ النَّقيَّةُ،
حينَ قالُوا يا فتى:
احضِرْ أَباكَ غداً
فأعياكَ الجوابْ.
إنِّي أخافُ عليكَ من دنيا
. يُقالُ . تؤرِّقُ الطُّلقاءَ بالفوضى،
وناقوس الخرابْ.
فارْفعْ كتابَ ترحُّمٍ
كي يحملوكَ إليَّ
مشفوعاً بآياتِ الغيابْ...
فهنا ستنعمُ بالتَّنَفُّسِ بضعَ ساعاتٍ،
ستألفُ سُحْنَةَ السَّجَّانِ،
مُنتفِخَ الإهابْ.
ستقولُ: مثلي مثلُهُ،
دنيا من الصَّمتِ اللّذيذِ،
فلا عِراكَ ولا فِرارْ.
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!

. 8 .

عشرونَ مرَّتْ
كيفَ أدري
والزَّمانُ يصيرُ في الوأدِ سديمْ؟!
ضاقَ المدى
عن خطوتينِ،
فلا سماءَ ولا نجومْ.
لكنَّهم قالُوا، وصدَّقتُ الحكايةَ،
طفليَ المبغومُ جنديٌّ على أشفارِ نارْ.
وأبوهُ يخطو نحوَ بابِ الضَّوءِ
يشهقُ حين ألقاهُ إلى الشَّمْسِ قرارْ:
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!
اللهُ ما أحلى النَّهارْ!!





أنا..
وداء الملوك

شعر: محمد عدنان قيطاز

لـــم أكـــنْ قبـــلُ بـــالملوكِ حفّيـــاً ... وبســــلطانهم أنــــا اليــــومَ زارِ

لــــي حيــــاتي وللملــــوكِ حيــــاةٌ ... وقــــراراتُهم خــــلافُ قــــراري

لهــمُ العــيشُ باذخــاً.. ولــيَ الصــبرُ .. وللصــــابرين عقبــــى الــــدارِ

وبحســــبي دُريهمــــات إذا عُــــدَّتْ .. وهــــمْ يملكــــون بالقنطــــارِ

قيــلَ لــي: جــارِهمْ... وكيــف أُجــاري ... عصــــبةَ المتــــرفين والفجّــــار؟

ولَمــوتٌ فــي ســاحةِ العــزِّ أحلــى ... مــن حيــاةٍ مشــحونةٍ بالصَّــغارِ

إننــــي والعــــلا رضــــيعا لبــــانٍ ... ووريثــا حمــدٍ.. وصِــنْوَا فَخــارِ

مــــؤمنٌ.. واليقــــينُ يمــــلأ قلبــــي ... طــاعتي لــم تكــنْ لغيــرِ البــاري

أحمــــدُ اللهَ أننــــي لــــم أدنّــــسْ ... صــفحةَ العمــرِ ســاعةً مــن نهــارِ

غيــرَ مســتحقبٍ ســوى داءِ قــومٍ ... أنــا مــنهم علــى شــفيرٍ هــارِ

خلــتُ أنّــي مــن شــرِّهِ فــي أمــانٍ ... وإذا بــي فــي وقــدةٍ مــن نــارِ

أبــداً.. لا هــبٌ... غضــوبٌ.. غصــوبٌ ... يالــه الله مــن عــدوٍّ ضــاري

لــم يــدعْ لــي مــن عــدَّةٍ وعتــادٍ ... فــي قــراعِ الضــنى ســوى اســتكباري

عيــلَ فيــه نطْــسُ الطبيــبِ.. فمــن لــي ... بخبيــرٍ مجــرِّبٍ ذي اقتــدارِ؟

كيف أقوى عليه.. وهو عريقٌ مـن سـلالاتِ طُغْمـةٍ أشـرارِ؟

كنت أعدو.. فصرتُ أمشي الهوينا مستعيذاً بالله من كلِّ طاري

ولخوفي.. وكنتُ لا أعرفُ الخوفَ .. لزمتُ المقامَ في عقرِ داري

وكأني أراهُ يطلبُ ثأراً بعد أن كنتُ طالباً منه ثاري

إنَّ دائي داءُ الملوك وحسبي أنَّ داءَ الملوكِ من أوزاري

سَمَّهِ.. قلتُ: "نِقْرسٌ" ينقرُ العظمَ .. وما للضعيفِ من أنصاري!!..



عمر الملهمين سراب

شعر: خضر الحمصي

حَلِيَتْ بِسَحْرِ عَطَائِكَ الأنخَابُ   فلأنتَ في الحلكِ الرهيبِ شِهابُ

يا شاعري لوْ حلَّ ليلُكَ قاتماً   لزهتْ بنوركَ روضةٌ وَشِعاب

أو أمحلتْ زُهر الرياض من الندى   يحيي الخمائلَ نبعُكَ الوَهّاب

فإذا نَظرتَ فمنْ عيونكَ ينجلي   نورٌ، وكلُّ البارقاتِ تُذاب

الشعرُ عندكَ نستطيبُ عبيرَهُ   فبكل حرفٍ نفحةٌ وملاب

إنْ أشرقتْ شمسٌ فأنتَ نظيرُها   ولأنتَ للأرضِ الجفافِ سحاب

هذي حروفُكَ كالورودِ نضيرةٌ   ومن الورودِ تُوزَّعُ الأطياب

غذّيتَ بالشعرْ الجميلِ عقولَنَا   فتحقَّقتْ بعدَ العذابِ رِغاب

ونسجتَ من سحرِ البيانِ قصائداً   فصبا لها الأدباءُ والكتَّاب

شالُ الجمالِ على النجومِ نشرتَهُ   عقداً به تَتَزيَّنُ الأَحْقاب

تقضي الليالي في سُهادٍ دائمٍ   والعمرُ ماضٍ، ما إليه إياب

قلَّدْتَ للأنثى وساماً رائعاً   هبةُ الوفاءِ تَصُونُها الأهداب

أَظهرتَ حقاً كادَ يُخْلِقُهُ البلى   فيه انتصرتَ، وصوتُكَ الغلاَّب

وبنيتَ قصراً بالضياءِ مُنضَّراً   وله على مَدّ الرؤى أبواب

تمتاحُ من نبعِ الفضيلةِ كوثراً   ترويكَ منهُ خمرةٌ، وشراب

العطفُ عندكَ شرعة تزهو بها   والحبُ عندكَ جوهرٌ خلاَّب

روَّيْتَ بالماءِ الفراتِ حدائقاً   هي للقلوب الظّامئاتِ طِلاب

وتظلُّ تجنحُ في القصائد مُبدعاً   والقلبُ عندكَ واحةٌ معشاب

تبقى المواسمُ من نداكَ قِطافُها   في ظلِّ جنحِكَ رَاجتِ الآداب

وصمدتَ في عصرٍ تشوّهَ نَسْجُهُ ... فتحطَّمَتْ بصمودِكَ الأَنْصاب

تبني إلى الأجيالِ محراباً به ... تَسْمُوُ العقولُ، وتَزْخَرُ الألباب

يا منْ تملَّكْتَ الخلودَ رسالةً ... أبداً أنيسُكَ في الحياةِ كتاب

علَّمْتهمْ أنَّ الخلودَ مُقدَّسٌ ... والسَّير في درب الخلودِ عَذابُ

ومَهَرْتَ قلبَكَ بالوفاءِ محبةً ... حَمَلَتْ صفاءَ دِمائِهِ الأَعْصَاب

أكبرتُ فيكَ رعايةً وأمانةً ... شَهدتْ لكَ الأقوامُ، والأتراب

ماذا أعَدّدُ من صفاتِكَ صادقاً ... أَنْتَ الأديبُ وَدُونَكَ الألقاب

النجمُ أنْتَ مدى الزمانِ ضياؤُهُ ... لا يَحْجبُ النجمَ السَنيَّ نِقَاب

لكأنَّ قطرَ الغادياتِ نثرتَهُ ... يسقي الرِّياضَ فتمرعُ الأعشاب

أَبْدَعْتَ إبداعَ الحكيمِ مُجَاهِراً ... رغم التَّنَكُّرِ ما تَنْتْكَ صِعَاب

يا شاعري إن الهزارَ إذا شدا ... يُغْنِي الوجودَ غِنَاؤُه الجذَّاب

فاتركْ ظُنُونَ الحاسدينَ بَعيدةً ... فَلَهُمْ على مَرِّ الزمانِ عِقَاب

في كلّ مُنْطَلَقٍ لَدَيْكَ سلاسلٌ ... ذَهَبيَّةٌ بلْ عَسْجَدٌ خَلاَّب

دررٌ تُزَيِّنُها بَرَاعةُ عَبْقَرٍ ... ويدُ الخليل إلى النجومِ ركاب

غامَرْتَ في عصفِ الرياحِ مُفاخراً ... فَعَبَرْتَ بحراً موجُهُ غلاَّب

وجَعَلْتَ مَوْهِبَةَ الأصالةِ حُرّةً ... لا قيدَ يأسرُها ولا الأَغْراب

فَبَنَيْتَ عَرْشاً من عطائِكَ زاهراً ... بجمالهِ تتحدَّثُ الأَحْقَاب

كَرْمُ الروائِعِ أَيْنَعَتْ ثَمَراتُهُ ... راقَ القِطافُ، وطابتِ الأعناب

لا مالَ عِزٌّ أنتَ فيه أميرُهُ ... والشِّعرُ عِنْدَكَ صِحَّةٌ وَشَباب

المرءُ في دنيا البدائعِ مُغْرمٌ ... في ظلِّ دهرٍ ما إليهِ حِسَاب

يبقى الأديبُ مع القصائدِ رائِدَاً ... كالبحر يحوي الدرَّ وَهْوَ عُبَاب

ويَظَلُّ يُلْهِمُهُ الْحنينُ إلى الصبا ... يمضي وعمرُ الملهمينَ سَرابُ



عالم القصة



((القضية))

قصة: محمد نديم

-1-

لا يدري متى سمع، هذه المقولة- المحاماة هي مهنة (البورجوازيين)- وعندما انتسب إلى كلية الحقوق، بعد أن نال الثانوية، فإنه فعل ذلك، ليس حباً، لهذا الاختصاص.

لكن، لأنه لم يستطع، أن يدخل كلية الطب، أو الهندسة. رغم أن درجة نجاحه، كانت تؤهله لذلك.

كان سقفه. كلية نظرية. تصلح لموظف، يعتمد على الراتب، في معيشته، ومعيشة أم أرملة، وأربع أخوات يقتربن من سن الزواج. ولعل وظيفته، في إحدى المحاكم، حسمت موضوع الاختيار. وكانت قمة طموحه، أن يصبح قاضياً، بعد التخرج. أو مستشاراً، في إحدى الشركات.

وانتظر عدة سنوات، بعد التخرج. وطرق كل الأبواب. فوجدها جميعها، موصدة، إلا باب المحاماة. لكنه انتظر، عاماً كاملاً آخر، وهو يقلب الأمر على مختلف وجوهه.. فكامل تعويضه، عن سني خدمته الوظيفية. بالكاد يفي برسم الانتساب، إلى النقابة. كما أنه يحتاج، بعد التمرين، إلى مكتب لائق، وإلى مورد دائم يقيم أوده، وأودَ أسرته، التي كان يسترهم الراتب، وحتى تستقيم الأمور، ويبدأ في جني (الأتعاب).

ومن خلال وظيفته. فقد كان مطلعاً، على المهنة، وعارفاً بأسرارها، ومخالطاً لأربابها. وزائراً مداوماً، على مكاتبهم. كان عمر، أكثر المكاتب.. عشرات من السنين.

وكانت مورثة، من الآباء، إلى الأبناء. كانت مثل العلامة الفارقة.. الركابي، والجنابي والجَّمال، والفتال، والباشا، والآغا. فكيف كان سيضع عنوانه-خليف الهجل- بين كل هذه العناوين.

الجنابي، كان وكيلاً، لعدد كبير من الشركات. والآغا كان يقيم دعاوى، لعشرات من المزارعين. والجَّمال كان لا يفارق، دائرة التنفيذ. فقد كان مختصاً بتحصيل سندات، كبار الدائنين، في البلد.

اكتشف، بعد طول التردد.. أنه بحاجة، إلى ما يسمى.. المغامرة غير المحسوبة. وهكذا كان. فدخل المهنة معتمداً، على محبة زملائه، في العمل. الذين لم يخيبوا ظنه.. فكانوا يرسلون إليه، بالموكلين، الذين لا مطمع فيهم. كما استعان، في البداية، بتزويج، كبرى البنات، مقتطعاً قسماً كبيراً، من مهرها. وفعل ذلك، مع الثلاث الأخريات، حتى استطاع، أن يقف على قدميه. لكن الفارق، بينه وبين الآخرين، ظل قائماً. يذكره دوماً.. بأنه دخيل على المهنة.

-2-

بعد انتظار، طويل جداً. جاءت فرصة العمر، تسعى إليه.. ذات مساء. إذ حطَّ في مكتبه الخالي من المراجعين، في مثل هذا الوقت، خمسة رجال. بعد أن سلموا عليه بحرارة.

جلسوا على المقاعد الواسعة، باسترخاء. دار عليهم بعلبة (الكنت) وهو يتفحصهم. ثم دار عليهم، بدلة القهوة المرة. كانوا، باستثناء واحد، في سن الكهولة. وكانت خشونتهم البادية، والسترات الخاكية، الفضفاضة، التي يرتدونها، تدل على أنهم من العمال، أو من تجار المواشي، أو المهربين. ولم تطل حيرته كثيراً. إذ تكلم كبيرهم، أبو ثائر:

–جئناك يا أستاذ، لأنك منا. فنحن نمثل، ألف عامل.. لهم حقوق ثابتة، من بدل سكن، وطبيعة عمل. ونحن لا نثق ببقية المحامين. فقد يبيعوننا، للرأسماليين. فهم من طينة واحدة.

قام الأستاذ، وأغلق باب المكتب الخارجي. بعد أن صرف المستخدم. وتركهم يستفيضون في الحديث، وهو يقوم بنفسه، بتحضير أبريق الشاي الكبير. وكان في الوقت نفسه، يحضر في فكره، الذي نشط فجأة.. شروطه، وطلباته. وعندما وزع عليهم، كاسات الشاي، وجلس بينهم. تنحنح أبو زكوان:

–نحن مع شروطك، وطلباتك.. وزيادة.

أما أبو نضال، الذي ظل صامتاً، وغارقاً في مقعده، حتى هذه اللحظة. فقد اعتدل في جلسته، وقال بعد أن دار على رفاقه بعينيه الضيقتين:

–بالإذن من زملائي الكرام. نحن الآن، نمثل الصف عامل. وعلاقتك ستكون، معنا. وشرطنا الوحيد.. ألاّ تتصل بأي عامل. أو تستقبلهم، في مكتبك. حتى لا تحدث (شوشرة) في العمل. فهم لا يفهمون القانون، وأصول المحاكم.. مثلنا.

قال الأستاذ، وهو يستغرق في التفكير:

–إنها دعوى جماعية..

قاطعه أبو نضال:

–وتستطيع، أن تقيمها.. إفرادية. ألف دعوى.. لألف عامل.

–لكن التكاليف ستكون باهظة..

تدخّل أبو زكوان:

لا تسأل عن التكاليف. فقد تفاهمنا، مع العمال، في كل الأمور.

–3–

ما حدث بعد ذلك، كان مثل الأحلام. من العمال الألف. جاءت، ألف وكالة. ومن الوكالات الألف، جاء المليون الأول. ومن مصروف كل دعوى. جاء المليون الثاني.

كانت الوكالات، تترى. والدعاوى تمتلئ بها، سجلات المحكمة، يوماً بعد يوم. والجلسات كان نصفها، لحسابه.

حسب الاتفاق، لم يقابل، أياً من العمال. كانت تأتيه الأسماء، وسجل كل عامل، بواسطة شاب صغير، أصبح من المداومين على المكتب.. هو الابن الأصغر، لأبي زكوان.

كاد أن ينسى المندوبين، الذين حطوا على مكتبه.. منذ شهور، حاملين له فرصة العمر. إلا أنهم تذكروه، ذات مساء. فحطوا على مكتبه. مثلما فعلوا، أول مرة.. عند نهاية الدوام. صرف المستخدم، بعد أن رحب بهم، ثم عاد يرحب بهم، ثانية، بالأحضان والقبلات. جلس بينهم، دون أن يستطيع، أن يمنع دهشته، التي أحسوا بها. إنما لم يكترثوا لها. كانت السترات الخاكية، الفضفاضة، قد اختفت. وحلت مكانها (بذلات) من الجوخ الغالي. مفصلة حسب (الموضة) تزين قمصانها، ناصعة البياض، ربطات صارخة الألوان.

وعندما فك أبو نضال، أزرار سترته، وهو يجلس مسترخياً. اندلق كرشه، أمامه. وكذلك فعل الآخرون.

–كيف حال القضية..

افتتح أبو ثائر الجلسة، وهو يدير وجهه في المكان، بامتعاض بيِّن. سارع الأستاذ يقول، وهو يشير إلى الرفوف الخشبية، التي ملأت الحائط:

–هذه صور الدعاوى التي أقيمت حتى الآن، والعمل مستمر.

قاطعه أبو زكوان:

–اتفقنا، يا أستاذ، على أنه يجب، أن تغير مكتبك هذا.. نريده أحسن مكتب، في البلد.

وقبل أن يرد الأستاذ. قال أبو نضال:

–لا تحمل هم ذلك، يا أستاذ. لقد جبينا لك، من كل عامل.. بضع مئات. وأظن المبلغ يفي بالغرض.

وقام أبو زكوان، وأفرغ كيساً من (النايلون) على الطاولة. فتناثرت الربطات النقدية الجديدة. وكان لارتطامها بزجاج الطاولة، دويٌّ جميل منع الأستاذ من إلقاء، أي سؤال آخر.

–4–

لا يدري، هل يلعن الصدفة، أم يشكرها. وهل الاكتشاف، الذي ساقته الصدفة إليه، قد أسعده، أم أحنقه وأخافه. كانت حديقة (الفيلا) الجديدة، تحتاج إلى مختص في رصف ممراتها، بأحجار الرخام. وكان لابد من لقاء العامل المختص، لإعطائه بعض التعليمات. فكان ذلك. واستغل العامل، فرصة اللقاء، مع الأستاذ.. وأخبره، أنه أحد العمال الذين يدافع عنهم، في القضية. تذكر الاتفاق، بينه وبين المندوبين. فلم يفسح مجالاً للعامل كي يستفيض بالسؤال، عن القضية. فغير الموضوع.. وهو ينصح العامل بالحرص على إبقاء عمله، خارج الدوام، سراً، وإلا فإنه قد يتعرض للفصل من عمله. ولكن ذلك لم يمنع، من أن يقول له العامل، وهو يغادر المكان:

–لقد دفعنا الكثير، يا أستاذ، من أجل القضية، ونتمنى أن تعوضنا، النتيجة.

لم يتمكن من كبح جماح فضوله، فقال:

–لم تدفعوا الكثير.. على ما أعتقد.

–كيف، يا أستاذ. أحسب عندك.. الوكالة، ألفين. ورسوم الدعوى، ألفين. ثم ألف ثالثة، لا ندري.. أين ذهبت. وسوف ندفع مستقبلاً، مبالغ أخرى، وبناء على طلبك.. كما قال المندوبون.

والعامل يغيب، عن نظره. أخذت الحقائق، تتوضح له، شيئاً فشيئاً. وأخذ قلبه يدق، بشدة. أي فخ، نصب له، بعناية. وأية فرصة جاءته، بعد طول انتظار، وهي تخفي وراءها، ضربة قاضية، لماضيه، وحاضره، ومستقبله. ماذا يفعل، وكيف يخرج من هذه القضية. هل يفتح معركة، مع المندوبين، ويقف عند هذا الحد. أم يجاريهم، ويستغلهم، مثلما فعلوا به.

في غرفة مكتبه، في (الفيلا) الرحبة، الساكنة. التي أحس بها، في هذه اللحظة، مثل قبر كبير، بارد. أغلق الباب، وجلس خلف مكتبه الخشبي اللامع. لم يحس بالمقعد الوثير. فقد كان جسمه يؤلمه، ورأسه يدور. وراح في شبه إغفاءة، وهو يسقط رأسه، بين ساعديه. خيل إليه أن قلبه، سوف يتوقف، بعد لحظات. لكنه استطاع أن يخرج، رويداً رويداً، من حالته هذه. وراح يكلم نفسه، وهو يقف مستنداً إلى الطاولة:

–لاعتبرها قضية، لغيرى. ماذا سوف أجد لها حلاً، بتفكير محايد..

اعتقد في صباح اليوم التالي، أنه قد وجد الحل.

-5-

كانت النتيجة التي وصل إليها.. إنه قد انتهى تماماً. مثل الذي يكتشف، أنه مصاب بالسرطان، وفي مراحله الأخيرة، وكان يريد أن يطيل حياته، بأي شكل، من الأشكال.

طلب دعوة المندوبين، إلى اجتماع عاجل. ودون كثير من الاحتفال بهم. طلب منهم بلهجة، لاتقبل المناقشة. أن يؤمنوا له مبلغاً معيناً، كل شهر، للإنفاق على القضية. وكما توقع. فقد أفرحهم هذا الأمر. لكنهم بعد شهور، عندما اجتمعوا به. بناء على طلبهم، هذه المرة. كانت وجوههم تعاني، من كرب مزمن. اندفع أبو زكوان يقول:

-لقد توقف العمال، عن الدفع. يريدون أن يعرفوا نتيجة القضية.. حتى الآن.

وقف الأستاذ، وهو يمسح نظارته. ثم أخرج علبة (الكنت) وسحب منها لفافة. ثم ألقى العلبة على الطاولة وهو يشعل اللفافة بعصبية. وبعد أن سحب منها، نفساً عميقاً، حدق في الجميع لحظات. ثم قال وهو يتنهد:

-الوضع خطير. لقد تكتل كل أصحاب المصانع، والمزارع، ورؤوس الأموال، بواسطة وكلائهم، من المحامين، ضد القضية. لقد وجدوا فيها، في حال نجاحها، سلاحاً سوف يشهر في وجوههم، في كل حين.

صاح الجميع، دفعة واحدة:

-ما الحل..

قال الأستاذ وهو يلفهم بنظرة وعيد:

-عليكم أولاً.. أن تتوقفوا فوراً، وإلى الأبد، عن استجرار الأموال، من العمال وثانياً.. وهو الأهم. عليكم أن تعملوا على تهدئة العمال، ورمي الوعود لهم.. إلى وقت قد يطول، كثيراً.

خيل إليه. وهم يغادرون المكتب. أن في عيونهم حقداً، لم يحاولوا إخفاءه، وكثيراً من الريبة. أغلق باب المكتب خلفهم. وصاح بصوت، خيل إليه، أنهم سمعوه، وهم ينزلون الدرج العريض:

-لقد انتهيت منهم.. وإلى الأبد.

كان بإمكانه أن يتحدث بصوت عال، وهو يطوف، في المكان، وحده.

وكان يجب ذلك. خبط على الطاولة، وهو يقول:

-سيكفونني شر العمال، إلى زمن طويل. فقد وضعتهم، أمام فوهة المدفع، وعليهم اتقاء القذيفة. وسيساعدني، وكلاء أصحاب المصانع، والمزارع، ورؤوس الأموال، في إبقاء القضية منظورة أمام المحاكم.. إلى ما شاء الله.

وهو يغطس في مقعده الوثير، همس:

-ليذهب ما بنيته هنا.. إلى الجحيم. يكفيني المبلغ الذي وضعه أصحاب المصانع، باسمي، في البنك السويسري.



مسافات مخاتلة

قصة: عبد الحميد يونس

فوجئ الأستاذ عبد الوهيب بسؤال لجنة الفحص القادمة من دولة عربية عندما مَثُلَ أمامها، وهو يحمل هويته الشخصية وأوراقه الثبوتية، ورزمةً من صوره النصفيّة والطوليّة.

فعلاً فوجئ بالسؤال لدرجةٍ اعتقد معها، للوهلة الأولى، بأنّه سؤال يعود بجذوره إلى علم النفس، أو علم الآثار، أكثر مما يعود إلى علوم التربية أو أصول التدريس. لكنّه عندما حدّق جيّداً إلى الوجوه الرّصينة الجادّة، وهي تنتظر جوابه باهتمام، غيّر رأيه بسرعة البرق، حذَر أن يكتشف أحدٌ من أعضاء اللجنة تلك الرّعشة التي ألمتْ بمفاصله السّفليّة.

–ما هو رأيكم –أستاذ عبد الوهيب! بالرياضة البدنيّة عموماً، وبرياضة الجري خصوصاً!؟

حاول عبد الوهيب جهده أن يجيب بطريقة هادئة وواثقةٍ، فقد كان درّب نفسه بما يكفي ليلة أمس على كلّ أنماط الرّدّ البليغ.. وقد خالجه إحساس عارم أثناء الشرح، بأنّه على وشك أن ينال درجة السؤال القصوى، بخاصة حينما همّ يدعم كلامه بتلاوة حديث مسند مرويّ عن أحد الصحابة، يحضّ فيه على تعلّم الرياضة وركوب الخيل.. لكنّ مفاجأة السّؤال الثاني، قطعت عليه إمكانيّة إتمام جواب السؤال الأوّل قطعاً..!

لاحظ الأستاذ عبد الوهيب أنّ السؤال الثّاني، الذي هو بيت القصيد فيما يبدو، لم يكن سؤالاً، بقدر ما كان جواباً بمعنى من المعاني.. فاحتار أين يمكن أن يصنّفه:

–أستاذ عبد!! إذا استطعتم أن تقطعوا المسافة بين مبنى السّفارة، وقمّة جبل قاسيون، مشياً، أو ركضاً، أو هرولة، خلال مدّةٍ لا تتجاوز ربع يوم، بحسب التوقيت الشتوي! فأنتم –بعون الله– في عداد الناجحين المقبولين حكماً!! وهناك في قمّة الجبل سوف تجدون رئيس اللّجنة ذاته ينتظركم، وفي يده "تكة الطيّارة" وفي فمه اسم المدرسة التي فيها سوف تعلمون..

لا تنسَ– أي أخيّ– أنّ السّباق يبدأ تمام السّاعة الثامنة من صباح الغدّ!

والسلام عليكم.. وانتهت مقابلتكم!

لم يعد الأستاذ عبد الوهيب يتذكّر كيف اجتاز المسافة بين مبنى السفارة.. وباب بيته! كلُّ ما يذكره أنه كان يهلوس بآيات من الذّكر الحكيم، شكراً للسيد الذي سهّل الأسئلة، وهوّن المقابلة، فجاءت سريعة وناجحةً كما لم يتوقع.. وقد عدّ نفسه متفوقاً سلفاً، لأنّه متأكد إلى درجة اليقين، بأنّه

سيقطع المسافة بأقلّ من نصف الزّمن المخصّص، حتى لو كان ذلك ركضاً على أربع!!

جلس الأستاذ عبد الوهيب وزوجته أمّ البنين يتسامران على كأسين من الشّاي، بعد أن أنهى سلسلةً طويلة من التمرينات البدنيّة، بدءاً بالسويديّة منها، وانتهاءاً بالقفز في الهواء وحركات الجمباز.. وكان استحضر، ثم استعاد، ثمّ طبق عملياً في تلك الأمسية التّاريخية كلّ ما كان تعلّمه، أو سمعه، أو شاهده، في حياته من حركات وألعاب وفقرات رياضيّة، وذلك على سبيل الاحتياط، والاحتراز، خوفاً من أن يخذله جسده إبّان السّاعات الحرجات القادمة –ذلك الجسد

الذي لم يعد شاباً على كلّ حال!

وكانت أمّ البنين – والبنات– فاجأته باقتراحٍ رشيد، تقبّله بسرور، فنفّذته مباشرةً.. ورفع –أي الاقتراح– في الوقت عينه، من رتبتها ثلاث درجات جديدة في نظره:

لقد قامت بتدليك مفاصله، وأطرافه المتشنّجة، جرّاء شرب العيران المحمّض، وأكْل البطاطا والزّعتر المغشوش، لأكثر من ربع قرن مضى، ثمّ حاولت بكلّ ما تملك من وسائل، أن تشدّ من عضلاته المتهدّلة، والتي ارتخت خلال السّنوات الأخيرة كثيراً، بسبب الوقوف المديد أمام مقاعد درسيّة مسوّسة، وصفوف لا يحصيها عدّ لطلبة تشيّب الرّؤوس.. وتهتمّ بكل شيء عدا ما في بطون كتبها ودفاترها من دروس.

جلس الأستاذ عبد الوهيب وزوجته أمّ البنين، يتسامران على كأسين من الشّاي. ويتبادلان أطراف حوار دافئ، حول قادمات الأيّام، والتي باتت على مرمى حجر لا أكثر من الآن، حيث سيخلعان بعدها –وإلى الأبد– ملابسهم الضيقة! ويطرّحان بعيداً ثياب الحرمان، والدّيون، وسواد الحداد على مستقبل الأولاد الغامض.

–تخيلي يا أمّ البنين! ثمانون ألف ليرة في الشّهر الواحد! تخيّلي!! والله سوف نندم على كل يوم عشناه مع آلافنا الخمسة، التي لم تستطع أن تستر عورات الصّغار يوماً..

بالله عليك يا أمّ البنين! قيسي المسافة بين خمسة آلاف.. وثمانين ألفاً!!

–ماذا تقول يا حبّة عيني؟ كيف سأقيس كلّ تلك المسافة؟! هل تريد أن أقطع صحراء الرّبع الخالي مشياً على الأقدام!؟؟

–سلامة قدميك –يا أم البنين!– اللّتين ستتذوقان طعم الأحذية الإيطالية (عن حقّ.. وحقيق) هذه المرّة.. وكيف لا!؟

إذا كان كلّ عام هناك، بستّة عشر عاماً هنا! تابعي معي– يا أم البنين– افترضي أنني بقيت في الغربة أربع سنوات لا غير.. هذا يعني أنني سوف أجلب لك ما لا يمكن أن أجلب مثله خلال أربع وستين سنة فوق ثرى الوطن، مجتمعين غير منجمّين!!

–معقول يا رجل؟

–معقول.. وخمسون معقولاً.. وأكثر.. هذه رياضيات يا امرأة! وليست شعراً، ولا حتى أحلاماً!!

هدّلت أم عبد العظيم رموش عينيها العليا.. وأرخت أطراف شفتها السّفلى.. وسرحت فيما بدا لزوجها، بعيداً، مع أفكارها وخيالاتها التي خبرها الأستاذ عبد الوهيب طويلاً..

–ما بك يا أمّ العبد!؟

–هل تريد الصّدق.. يا أبا عبد؟

–أبداً، أبداً.. لا أريد غير الصّدق. وبدءاً بهذه اللّيلة المباركة سوف نرسي معاً مرحلة جديدة مع الصّدق!

–والله – يا بو عبد العظيم! – لا أعرف كيف أقول.. إنني أفكر: لماذا نحن فقراء ومحرومون إلى هذا الحدّ يا رجل!؟ بالفعل لقد بدأ يراودني منذ الآن شعور بالشّفقة لكلّ أولئك المدرسين الذين لن يستطيعوا الوصول إلى سفح الجبل!

–ماذا جرى لعقلك يا أم العبد؟ أولاً إلى قمّة الجبل، وليس السّفح..

وثانياً: هل يعني هذا أنك ستصبحين مصلحة اجتماعيّة بغمضة عين؟ انتظري قليلاً.. لمَ أنت مستعجلةٌ دائماً؟

"وعبط" الأستاذ عبد الوهيب حليلته.. ثمّ دلفا متعثرين بأرجل بعضهما بعضاً، باتّجاه السرير، وقد أعمت أبصارهما سعادةٌ لم يذوقا طعمها من سنوات.. وسنوات.

***

أفاق الجيران في الصّباح الباكر على صراخ أمّ عبد العظيم وصياحها:

كانت تنتف شعر رأسها نتفاً، ثمّ تنفشه نفشاً..

كانت تلطم صدرها بيمناها، حتى إذا تعبت فبيسراها.. وبيسراها حتى إذا تعبت فيهما معاً..

كانت تهرول، مقبلةً مدبرة في فسحة الصالون.. في الممّر الطويل... في الممشى... في غرفة المعيشة..

كانت تجمع، إذا كان أمامها مفتوحاً، وتنط إذا كان مغلقاً، بخاصّة أمام النوافذ والأبواب الموصدة بإحكام..

كانت لا تعرف ماذا تفعل.. ولا ماذا تقول..

كانت لمّا يعييها الدوران في أنحاء البيت.. تعود مسرعة لتدخل غرفة النّوم، ثمّ تسكت لحظة تكفي لأن تتأكد من حقيقة الأمر، فترتدّ جاحظة ذاهلة إلى خلف، مشياً بالمقلوب، وقد حضنت رأسها براحتي كفّيها الاثنتين، بينما عيناها تتسمّران حمراوين غائمتين، غاصّتين بالدّمع، وهما تتفرّسان في عمق السّرير، حيث تنبطح سلحفاة كبيرة، بحجم صندوق، وفي لجّ الفراش تماماً، دونما حراك!!

مطّ الأستاذ عبد الوهيب رقبته المجعّدة الطويلة من تحت قبّة درعه السّميك.. مطّها إلى آخر مدى، ثم رفع رأسه قليلاً إلى أعلى، ليأخذ هيئته المناسبة، وصورته المثاليّة كذكر سلحفاة عتيق، وقال:

–أسكتي يا مرا.. إهدئي يا مرا..! دعينا نفكر قبل فوات الأوان.

وسمعت أم عبد العظيم بأمّ أذنيها، مثلما رأت بأمّ عينيها، زوجها الأستاذ عبد الوهيب يتكلم بصوته إيّاه، ولهجته نفسها، ففوجئت من جديد، وكاد يطير صوابها.. لكنّها وقد بلغت الحال هذا المبلغ – انكمشت ترقب وتترقبّ، ثمّ لمّا أعاد كلامه مرّة ثانية، وثالثةً:

–أسكتي يا مرا.. اعقلي يا مرا..!

جعل وعيها يهدأ، وعقلها يعود إلى رأسها شيئاً فشيئاً.. وهكذا بعد حوار قصير، اتّسم بالمسؤولية، مسحت الزوجة دموعها، ثم لبست ثيابها، وقررّت أن توصل زوجها بسيارة أجرة إلى باب السّفارة في الموعد المحدّد تماماً..

دقّت ساعة الصّفر الثّامنةُ صباحاً.

الشّارع العريض الذي يجاور مبنى السعادة من جهتَيْ الشرق والجنوب، آل تماماً إلى ساحةٍ تعجّ بأرتال الوافدين أفواجاً أفواجاً، ومن كلّ حدْبٍ وصوب.. ساحةٍ ما ارتسمت أبعادها، مثلما هي الآن، لا فيّ خيال مجنون.. ولا في دماغ عاقل!

ومن خلف الجُدُر، والنّوافذ المسيّجة بأذرع متينة من الحديد الصّلب، وقف موظّفو السّفارة، ومستخدموها، وحرّاسها، ينظرون بعيون جامدةٍ، باتّجاه الجموع المتدفقة والمتدافعة، بما يشبه الهياج، والتي كانت شرعت تأخذ سمتها صعداً صوب قاسيون!

–هو يوم الحشر..!! قال موظّف في السّلك الدبلوماسي..

–يوم حشر السّلاحف يا.. خوي!! أجابت الأرصفة، وواجهات المحالّ التّجاريّة، وسيارات المرسيدس الخصوصي، وقبّعات السّاتيلات الرّانية إلى عمق الفضاء، والتي كانت بالتأكيد تبحث عن .. البجيرمي.. دونما جدوى.

سأل أحد المتفرّجين جاره عن ذات اليمين:

–العمى..!! ماذا يجري؟ من أين نبعت كلّ هذه السّلاحف!؟

وعندما لم يرّد عليه أحد، استدار إلى جاره عن ذات الشّمال:

–اللّه أكبر.. ماذا أرى؟ سلاحف مهاجرة باتجاه قمّة جبل قاسيون؟؟

–ماذا تقول يا رجل.؟ هذه زمرة واحدة من مدرسّي الوطن، تزحف في درب الآلام.. للوصول إلى الجلجلة.. يا

زلمي!!

في الجهة المقابلة، كانت وزارة التربية السوريّة، وبقية الوزارات في الحقيقة، تنظر بعيون دامعة من شدّة الضحّك، وهي تتابع جماهير السّلاحف تتدافع حيناً، وتتناطح حيناً– وتتقلّب على ظهورها أحياناً..

❑❑❑

أحاديث في مقهى البلد

قصة:تاج الدين الموسى

استهلال:

أين اختفيا؟ بحثت عنهما في مقاهي البلد كلها، ولم أعثر لهما على أثر.. أتكون الأرض انشقت وبلعتهما؟

لست من روّاد المقاهي. أجواؤها العابقة بدخان النراجيل، والسجائر، تؤذي صدري. وضجيج روادها، وصوت اصطدام زهر الطاولات بالخشب، يثير أعصابي. لكنها الحاجة. كنت مضطراً. إن سوسة الاطلاع على الصحف والمجلات يومياً نخرت دماغي. مارست هوايتي، فيما مضى، في مكتبة صديقي عامر. المكتبة واسعة وصاحبها لا يتضايق مني.

أجلس عنده لساعة، أو أكثر، مساء كل يوم. أفرد أمامي على طاولة في صدر المكتبة مجلات وجرائد أنزلتها عن الرفوف وسلالم التعليق. يضيّفني عامر قهوة حلوة، وكأس شاي، وحين أنتهي من شغلي أشتري جريدة، أو مجلة، وقد لا أشتري؛ جيوبي هي التي تقرّر، ثم أرجع إلى بيتي.

بعد أن أغلق عامر المكتبة، وسافر، إلى أين أروح؟ قال لي الرجل: انشغل الناس عن الجرائد والمجلات والكتب بالفضائيات. سأعيش مثل غيري. أنا لا أشتغل ألف شغلة في المكتبة مثلما يفعل الآخرون. أنا لا أضع الكتاب والحذاء على رف واحد، ولا البيجاما والجريدة على حبل واحد. أنا صاحب كلمة يا أستاذ.

ظريف اقترح أن آخذ ما أرغب من مجلات وجرائد من عنده، وأعيدها في اليوم التالي قبل توضيب المرتجع. مكتبة ظريف، كغيرها من المكتبات عندنا، لا تسمح لشخصين بالجلوس في الداخل. قلت في نفسي إن مسألة أخذها إلى البيت فيها ثقل دم وقلة طعمة. سآخذها إلى مقهى البلد القريب من المكتبة. قلت لظريف. وأعيدها بعد ساعة.

اخترت لنفسي طاولة في عمق المقهى، بعيداً عن الواجهة الزجاجية التي تطلّ على الشارع؛ المكان المفضل لجلوس روّاد المقهى.. بدا شكلي ملتبساً في البداية، وغريباً.. ضجيج، ودخان، وألعاب طاولة زهر، وورق، ورجل انتبذ مكاناً بعيداً، أمامه على الطاولة التي جلس إليها دستة جرائد، ومجلات.. انتبهت في الأيام الأولى لبعض النظرات المختلسة إليّ.. أغلب الظن أنهم اعتقدوا أني أستخدم الصحف قناعاً لأخفي وراءه مهمات سرية. أثبت لهم، عن غير ما قصد، باستغراقي في صحفي ومجلاتي، أني لست من الذين يراقبون الناس ولا يموتون من الهمّ. لفت نظري، منذ الأيام الأولى، مداومة شخصين على الجلوس إلى طاولة قربي، وفي نفس فترتي، يصلان تباعاً بفارق زمني يتراوح بين دقيقة وخمس دقائق. أحدهما طويل يضع على عينيه نظارة سوداء، يميل في مشيته إلطرفه الأيمن، والآخر قصير.. لهما لحيتان خفيفتان، يضعان على رأسيهما قبعتين من نفس النوع، واللون، قدّرت أنهما في سن واحدة ربما تجاوزا الأربعين بسنة أو سنتين. شكلهما، وشكل جلستهما، يوحي بأشكال الأدباء والفنانين. لحظت الاستياء الشديد على وجهيهما فور اختياري طاولة قرب طاولتهما، وانشغالي بصحفي لم يبدّد

شكوكهما بي، مثلما فعل روّاد المقهى الآخرون.. بَدَوَا لي، في الأيام الأولى، أخرسين، أطرشين.. ولولا كلام القصير: "هنا مقهى أم مركز ثقافي؟".. الذي قصدني به بعد أن دخلت المقهى في المرة الأولى، واخترت طاولة قرب طاولتهما، كنت أقنعت نفسي بطرش جاريّ، وخرسهما.

الحادثة التي جرت لاحقاً، جعلت الطويل والقصير؛جيران المقهى، يطمئنان إليّ ويخرجان عن صمتهما. رمى أحدهما الزهر بعصبية فقفز، وسقط على طاولتي. فوجئت أنهما شرعا بالبحث عنه حول طاولتهما، أخذت الزهر وتوجهت إليهما... شكراني بحرارة، وكأني حملتهما على ظهري وأوصلتهما إلى بيتيهما... شكرتهما وعدت إلى جرائدي ومجلاتي. في اليوم التالين حين دخلت المقهى، وجدت الطويل وصل قبل زميله، حييته بتلويحة من يدي، فردّ التحية بأحسن منها.. بعد دقيقتين وصل القصير، فعرّج إلى طاولتي، قبل أن يتوجّه إلى زميله، وحياني مصافحة بيده اليسرى، فاكتشفت أن يده اليمنى معطوبة.

وهكذا.. بعد أيام، هدما السور الذي أقاماه بيني وبينهما. صارا يتحدثان في كل شيء. غير عابئين بوجودي. اكتشفت في وقت مبكر، أن سبب ارتفاع صوت الطويل أكثر من القصير، حين كانا يتحدثان، هو أن القصير لا يسمع بأذنه اليسرى. بدليل أنه كان يقترب بجذعه من الطويل، ويدير صوبه جهة رأسه اليمنى.

معترضة:

إن ما جذبني لحديث الرجلين ليس التطفل، ولا حب التلصص، ولا التدخل بما لا يعنيني، بل لشيء تأصل في نفسي، هو التقاط أذنيّ للطريف، والغريب، من حكايات الناس، وبصراحة، ولولا الأحداث التي جرت لاحقاً، ما كنت فكرت باستعادة بعض ما سمعته منهما؛ البعض الذي يفيدني بالوصول إلى تفسير ما لما جرى..

إعلان.

وصلت المقهى يومها في موعدي تماماً متأبطاً جرائدي ومجلاتي. كان القصير يجلس وحيداً إلى الطاولة التي اعتاد أن يجلس إليها مع زميله، قلما كان القصير يسبقني ويسبق زميله الطويل بالوصول إلى المقهى.. حييته مصافحة، وتوجهت إلى طاولتي. كان القصير، على غير العادة، يقلّب أوراق صحيفة كانت بيده. دخل الطويل بعد دقيقة صافحني وتوجّه إلى زميله. فور جلوس الطويل ناوله القصير الجريدة، وطلب منه أن يقرأ.. عرفت، من خلال حديثهما اللاحق، أنه إعلان مسابقة لتعيين موظفين، انتبهت من خلال الطريقة التي بدأ يقرأ بها الطويل، أن عينه اليسرى معطوبة. فقد قرّب الجريدة من وجهه، واستدار به حتى استقرت ذقنه فوق كتفه اليمنى، وشرع يقرأ. قال له القصير بعد أن انتهى من القراءة: "خذه لمنتصر. لعل وعسى".

. "ومن قال لك إن منتصراً يريد أن يتوظف؟"..

. "أف! ولماذا درس، وتعذّب إذا كان لا يريد أن يتوظف؟"..

. "يقول إن الوظيفة حجز لحرية الإنسان. وهو لا يريد من أحد أن يحجز حريته"..

. "ومن سيصرف عليه إذا لم يشتغل؟"..

. "إن ثمن حصته من موسم البستان يكفيه"..

. "وغداً حين يتزوج، ويصير له عائلة، هل يكفيه ثمن حصته من موسم البستان؟"..

. "أعتقد أنه لن يكفيه، منتصر مبذر كبير"..

السيرة الغامضة:

كنت أرتب جرائدي ومجلاتي، وأهم بمغادرة المقهى، حين توقفا عن اللعب، وشرعا بالحديث..حالة التوقف عن لعبة النرد كثيراً ما كانت تحصل بينهما. يتوقفان عن اللعب فجأة، كأنهما تذكرا شيئاً ما منسياً، ويقتربان بجذعيهما من بعضهما، ويباشران وشوشة.. تساءل الطويل: "أأخطأنا حين اخترنا الاسم؟"..أجابه القصير: "نحن تعمدنا، بعد دراسة وبحث وتمحيص، أن يكون اختصاراً: لَحْمَسَة".

. "لو أخذنا الحروف الأولى من العبارة"..

. "العبارة كانت طويلة جداً. لقد اجتزأنا منها بعض الحروف. وقتها قلنا إن كلمة لحمسة مفهومة أكثر، وشعبية، وتعبر تماماً عن واقع الحال".

. "لكنهم اعتقدوا أن للاسم علاقة باللحمسة المتعارف عليها عند العامة، وأننا سنشتغل حسب المبدأ السائد: "حكّ لي، لأحكّ لك"، أو "لحمس لي لألحمس لك"..

. و"عرفوا كيف يستخدمونه ضدنا، ويعزلوننا عن الناس. قالوا إننا نهدد السلام الاجتماعي"..

. "لو أتاحوا لنا فرصة لنشرح وجهة نظرنا"..

مقطع لا علاقة له بالسيرتين:

وصلت المقهى بعد الاثنين، وتوجهت إلى طاولتي، لحظت أنهما يدخلان في حالة تفكير، على وجهيهما مسحة حزن، فلم أحب أن أقطع عليهما خلوتهما، بالذهاب إلى طاولتهما، بل ألقيت التحية من مكاني، بتلويحة من يدي، وبصوت شبه هامس، مقلداً طريقتهما بالحديث: "مرحبا يا شباب" ردا ببرود لم أعهده فيهما، ماذا حصل لجاريّ؟... أيكون لما يجري الآن في المنطقة علاقة بحالتهما؟ هاهي أمامي على الصفحة الأولى من الجريدة صورة لصاروخ ذكي ينطلق في السماء متوجهاً إلينا خلفه ذيل طويل من لهب.

فجأة نطق الطويل، وسأل القصير: "كيف تخضّر الأرض، وتقبل المواسم، إذا كفت السماء عن المطر؟"..

أجابه القصير: "باستخدام المياه الجوفية عن طريق حفر الآبار الارتوازية"..

سأل الطويل: كيف يستيقظ مبتسماً من ينام على جوع؟"..

أجابه القصير: "إذا أفاق على حلم جميل"..

سأل الطويل: "كيف يمكن للأرجل الناحلة أن تحمل الأجساد الهزيلة على الرقص؟"..

أجاب القصير: "من حلاوة الروح عند الذبح"..

سأل الطويل: "كيف يمكن للحناجر أن تشدو إذا أقحلت الأرواح"..

أجاب القصير: "لا تصعّب عليّ الأسئلة"..

رحلة صيد:

بعد أن انتهت لعبة الطاولة بينهما بالتعادل. وهذه المسألة كنت أستطيع تقديرها بسهولة، فحين كان يغلب أحدهما الآخر، كان لا يكفّ عن السخرية منه والهزء به. رفع الطويل يده، ونظر بعينه السليمة في الساعة، وهمّ بالنهوض، فأمسكه القصير من ساعده المرفوع، وسأله: "أين اختفى منتصر؟.. من مدة لم أعد أراه يقطّع الوقت بشوارع البلد"..

. "سافر في رحلة صيد إلى البادية"..

. "رحلة صيد! وإلى البادية!! وماذا سيجد في البادية غير الأفاعي الرقطاء والعقارب"..

. "لا أفاعي، ولا عقارب. إنه يبحث عن الطير الحر"..

عودة إلى السيرة الغامضة:

أصبت بخيبة أمل حين رجعا لسيرة قريبهما منتصر، في وقت كنت أنتظر بنفاد صبر أن يعودا إلى حديث اللحمسة الغامض، لكنهما لم يكذّبا خبراً، فعادا إليه في اليوم التالي.

أمسك الطويل بالزهر، حين جاء دور رمية له، ومال بجذعه إلى القصير وقال له: "يومها كنا نعتقد أننا سنقوم بعمل كبير، ما سبقنا إليه أحد من قبل"..

. "بالضبط. قلنا إن المرأة أكثر من نصف المجتمع، وهي طاقة معطّلة، فإذا ما عرفنا كيف نشغّلها، فإننا سنكتسح الرأي العام"..

. "هكذا كان رأي خطيبتينا اللتين صارتا فيما بعد زوجتينا"..

. "دلال اقترحت أن يبدأ نشاطنا بين العوانس والمطلقات والأرامل. قالت إنهن يشكلن مفتاح وضع المرأة في بلادنا. إضافة إلى أنهن يزددن يوماً بعد يوم... فالرجل عندنا يتزوج في وقت مبكر، وحين يقترب من الأربعين، تكون زوجته قد تعبت من العمل، والإنجاب، وشاخت. أما هو فيبقى محافظاً على شيء من شبابه، لهذا يروح ويتزوج امرأة ثانية، فترفض الأولى الوضع الجديد، خصوصاً إذا كانت متعلمة، وتطلب الطلاق. ناهيكم عن الخلافات الزوجية الكثيرة، التي غالباً ما تؤدي إلى الطلاق، وأسبابها، طبعاً، معروفة.. عدم القدرة على اختيار الشريك، بشكل مدروس، لأسباب اجتماعية وتربوية.. أما زيادة عدد الأرامل إنما يعود إلى بعض الأمراض القاتلة التي تفتك بالرجال أكثر من النساء.. إلى الحروب.. إلى الحوادث.. باص تدهور لن تجد بين الركاب الذين رحلوا إلى العالم الآخر أكثر من خمس نساء. الرجل موجود في كل مكان، أما المرأة؛ فلا، إنها غالباً ما تكون في البيت. بعدئذٍ يجيء دور العوانس، خصوصاً بين المتعلمات. المتعلمة بعد تخرجها من الجامعة تكون قد قاربت الخامسة والعشرين. وبعد رحلة البحث عن عمل، والتدقيق في طلبات الزواج المقدمة إليها، لأنها لا تستطيع الاقتران بأي عابر سبيل، تكون قد صارت في الثلاثين. من يتزوج امرأة صارت في الثلاثين غير العجَّز، والراغبين في زوجة ثانية، أو ثالثة، أو رابعة؟ عندنا يفضلون الصغيرة التي لما تفتّح على الدنيا بعد، الزوج يربيها على يديه. ثم إن أغلب الرجال يرغبون بالاقتران بالمرأة غير المتعلمة، وغير العاملة، تلك التي يطلقون عليها "ست البيت" يزعمون أن في هذا الأمر راحة لرؤوسهم، وأبدانهم"..

. "كانت أفكار دلال جهنمية"..

. "لهذا كنا نسميها عضواً أصيلاً.".

. "ونوال كنا سنسميها عضواً أصيلاً أيضاً"..

. "كل واحدة كانت ستشتغل باختصاصها: دلال علم نفس، ونوال تجارة واقتصاد".

تساؤلات:

التقينا، ثلاثتنا، عند باب المقهى.. كان الطويل يسبقني بأمتار. رجله لا تساعده على المشي الطبيعي، ومسيري أقرب إلى الركض منه إلى المشي. لحقته عند الباب. وضعت يدي على كتفه. ارتجف، واستدار مرعوباً، ثم صافحني بحرارة. أسفت لتصرفي، فقبل اعتذاري. وكفانا متعانقان، وصل القصير. صافحنا بيسراه، وأشار بها إلى باب المقهى، فتأخرت خطوتين. لا يمكن أن أدخل قبل رجلين يكبرني الواحد منهما بعشر سنوات في الأقل. دخل الطويل؛ اقربنا إلى الباب، ثم القصير، فأنا.. فور جلوسهما، وقبل أن يطلبا نرجيلتين، وطاولة زهر، وكأسي شاي

كبيرين، اقترب القصير بجذعه من الطويل، وبدأ يحكي: "عندما رأيت منتصراً مساء يوم السبت، وأنا متوجه إلى البيت بعد مغادرتنا المقهى، يقود سيارة حديثة قلت: إن السيارة مُستأجرة، أو مُستعارة من أحد معارفي، فثمن حصته من الموسم، وحصة أخوته لا يكفي لشرائها. حتى لو أنهم فكروا ببيع البستان من أساسه، لما استطاعوا بثمنه أن يشتروا سيارة مثلها. وحين رأيته، ضحى يوم الثلاثاء، وأنا متوجه إلى الساحة الفوقانية، بقصد شراء الخضار، يقود السيارة نفسها، ذهبت في حساباتي مذهباً آخر. قلت إنها ليست مُستأجرة، أَيُجَنُّ ليستأجر سيارة لأربعة أيام بستة آلاف؟ أنا أعرف أن أجرة السيارة، التي من هذا النوع، وبدون سائق، ألف وخمسمائة ليرة باليوم. واستبعدت أيضاً أن تكون مُستعارة. من يعير سيارة كهذه لأربعة أيام؟ وقبل خمسة دقائق، وأنا في الطريق إلى المقهى، أهمُّ بقطع شارع النصر، انتبهت لمرور السيارة التي يقودها منتصر، تسير على مهل، قربها، على الرصيف، صبيتان تصهلان، وتبادلان منتصراً، والشاب الذي يجلس قربه، في المقعد الأمامي، النظرات، والابتسامات. وقفت أتفرّج... أوقف منتصر السيارة، فصعدت الصبيتان، وجلستا في المقعد الخلفي، ثم طارت السيارة بهما. أيكون ابن عمك اصطاد الطير الحر وباعه واشترى بثمنه السيارة التي يقودها؟"..

. "لم يصطد الطير الحر، ولم يبعه. إنها للجهة التي يعمل لديها"..

. "يعني وضع عقله في رأسه، وَقبلِ أن يتوظف؟"..

. "أي نعم"..

. "والجهة التي يعمل لديها تشغّله سائقاً، وتترك السيارة معه؟"..

. "ماذا تقول أنت؟ هذا كلام مجانين، أبعد الدراسة، والشهادات، يشتغل منتصر سائقاً؟"..

تساؤلات أخرى

صحيح أن حكاية قريبهما كانت مشوّقة، وجعلتني، مثلهما، أتساءل عن طبيعة عمله، والجهة التي يشتغل لديها. لكن، وبصراحة، أعجبتني حكاية اللحمسة أكثر، ذلك لغموضها، واشتغال خيالهما عليها.. ثم إن سيرة منتصر؛ قريبهما، ما كانت في الحقيقة سوى استراحة، بالنسبة لهما، من همّ السيرة الثانية التي،حين يفتحانها، يكللهما حزن مفاجئ.

رمى الطويل الزهر، فجاء علىطلبه، انحنى بجذعه ليتأكد منه، قهقه، وأغلق الطاولة بقوة، واستعد لتقديم فاصل السخرية المعتاد من خصمه، القصير، الذي انكمش في البداية ثم شن هجوماً مفاجئاً على الطويل، بقصد الهرب من سخريته. اقترب من الطويل، وقال له بعصبية: "منذ ما يقرب من شهر وابن عمك يتجول بسيارته في الشوارع. أيكون نقل وظيفته إلى البلد دون أن ندري؟"..

أجابه الطويل ساخراً:"كيف تقول مثل هذا الكلام يا غشيم اللعب؟ وهل يوجد في بلدنا دائرة حكومية يركب مديرها سيارة مثل سيارة منتصر؟.. إن رئيس المجلس البلدي، نفسه، لا يركب مثلها"..

. "إذن ماذا يشتغل عندنا"..

. "قد يكون في إجازة سنوية"..

. "مستحيل"..

. "لماذا؟"..

. "لأنه لو كان في إجازة لما انقطع عن عمله أكثر من خمسة عشر يوماً. هذه إجازات الموظف الذي لم يمضِ في الخدمة أكثر من خمس سنوات"..

. "يا أخي قد يكون في إجازة صحية، أو مهمة رسمية"..

ـ مؤكدأنك اليوم غير طبيعي. الذي في إجازة صحية يتمدد على فراشه، ولا يمضي الوقت مشفطاً بسيارته في الشوارع. ثم ما هو جنس المهمة التي يمكن أن يقوم بها عندنا؟"..

. "لا أعرف"..

. "لماذا لا تسأله؟"..

. "غير ممكن. إنه من النوع الصموت الذي لا يحب من أحد أن يسأله عن شيء".

أمل

علاقتي بالصفحات الأولى في الجرائد والمجلات ليست طيبة. الأخبار التي تنشرها لا تسرّ البال. دائماً أهرب منها إلى الصفحات الثقافية، والمنوعات. هاهو مختار العالم؛ عمدته . يصرّح: "ستتوقف الغارات بسبب حلول شهر رمضان المبارك" يالسلوكهم النبيل.

كم يحترمون مشاعرنا دون أن ندري؟ فقط لو دربوا مختارهم أفضل على لفظ حرف "الضاد" "رمدان كريم". مؤكد أن كثيرين بعد الآن سيلفظونه مثلما لفظه. العبيد على دين أسيادهم.

نحن طيبون يا مختار، وبسيطون لحدّ السذاجة، فصرّح ما شئت وما علينا إلا التصديق.. وعندما ستتذكرنا، في أول أيام العيد، ستجد رقابنا جاهزة. أخبار كهذه لا تثير الأعصاب فحسب، بل تمزق الصدر والأحشاء.

لتذهب أخبار الصفحات الأولى إلى جهنم الحمراء. أنا لست سوى رجل هارب من بيته.. من طلبات زوجته.. من مشاكل أولاده.. من غلاظة زملائه بالوظيفة.. من ضجيج جيرانه بالحي.. يهرب من الدنيا إلى الكتب والمجلات والجرائد.. يكتب حكايات لا يعبأ بها أحد.. يخبئ وجهه وراء جريدة، ويتنصت إلى رجلين عجيبين ما عرف لهما أصلاً أو فصلاً.. يصغي بكل جوارحه، ليلتقط بضع كلمات، يعيد ربط بعضهما ببعض، ليحصل على حكاية مسلية، فهاهو الطويل يبدأ الكلام بعد قرقرة طويلة لنرجيلته، فاحت بعدها رائحة التنباك المعسّل: "دلال كانت تقول إن وقت الفراغ عند العوانس والأرامل والمطلقات أكبر.

فالمرأة أكثر ما تنشغل بزوجها، وهن بلا أزواج. أما كيف سندفعهن للنشاط؛ فبالأمل.. الأمل يصنع المعجزات.. علينا أن نقنع الواحدة منهن بتحقيق حلمها بالزواج ولو بعد حين.. حتى لو وصلت إلى حيطان السبعين، فقد تجد الرجل ينتظرها على حافة القبر..

تنحنح الأقل طولاً، أو القصير، وقال للطويل، وعلائم ابتسامة صفراء تلوح على وجهه: "وأنا كنت أهمس لك، خلِّنا نحن زملاءهن بالإطار، نبتسم في وجوههن خلسة من وراء زوجاتنا، وخطيباتنا، لأنهن سينرفزن بدافع الغيرة، فيما لو اكتشفننا، وهكذا نكون عزّزنا الأمل في نفوس الزميلات أكثر"..

تبذير:

صرت، مؤخراً، قبل توجهي إلى المكتبة، ثم المقهى، أغسل رأسي بالماء البارد، وأنظف أذنيّ، كي تبقى حواسي مستفزة، لاقتناص ما يمكن اقتناصه من حديث الرجلين، خصوصاً وأنهما صارا يتحدثان بصوت أكثر انخفاضاً. يقتربان بجذعيهما من بعضهما، حدّ التلامس، ويدخلان في الهمس، كأنهما في حديث عشق بين رجل وامرأة.. ومتى؟.. في وقت صارت أحاديثهما أطيب، ومعانيهما أكثر حساسية، وأوضح.. ما كنت أعاني لأسمع حين كان الطويل يتكلم، مثلما كنت عندما كان القصير يهمس.. فالطويل كان يضطر لرفع صوته، ولو قليلاً كي يُسمع كلامه للقصير، صاحب الأذن المعطوبة. بل كانت معاناتي مع حديث القصير، الهامس.

همس القصير للطويل: "أيكون منتصر قد توظف بمرتبة وزير، أو محافظ، أو مدير عام لمؤسسة كبرى.؟"..

. "لا علم لي بشيء... لكن لماذا تسأل؟..

. "لأعرف من أين يحصل على المال الذي يصرفه في كل اتجاه"..

. "من قال لك إنه يصرف المال في كل اتجاه؟"..

. "أمس التقيت مصادفة أحد معارفي من المحافظة، فقال لي إن منتصراً كان يسهر مع مجموعة من أصحابه في مقصف "النسيم الغربي" وإنه طمر الفنانات العاملات في المحل بالليرات السورية. وقبل أن ينصرف، مع مجموعته، عمل طوقاً من أمهات الخمسمائة للبنت التي كانت ترقص وصل خصرها.. لقد أفسد قريبكم السهرة. الفنانات تركن كل زبائن المكان، وتحلقن حول طاولته. إنهن يحصرن اهتمامهن بمن يدفع أكثر، وقريبك حياهن بأكثر من عشرين ألفاً..

. "عشرون!!"..

شر البلية

كنت أقلّب صفحات مجلة عربية تصدر في بلد أوربي، وكنت في الوقت نفسه أبحث عن طريقة ما، أخرى، أكثر معنى من حكاية زهر الطاولة، تزيد في قرب جاريَّ مني، دون أن أبدو لهما أن لي غرضاً من التقرب منهما.. صحيح أن حبلاً سرياً، من طرفي على الأقل، ربطني بهما، لكن نفسي النهمة للحكايات لم تشبع، إنها تريد من الرجلين أن يكونا أكثر صراحة في الحديث، وإلا كيف أفكّ شفرة السيرة الذاتية، وأرضي غرور هوايتي؟ وقد يفتحا سيراً أخرى، في وقت لاحق، أكثر إمتاعاً، من السيرتين اللتين لما تنتهيا بعد.

وقفت عند صفحة شدني العنوان أعلاها."النكتة الصهيونية" التسمية غير دقيقة بالتأكيد، أو مقصودة، فالنكتة مشاع عالمي. لو قيل: النكتة في سوريا. في مصر. في روسيا. في فرنسا لربما عبّر أكثر. فالنكتة نفسها، تضحك الياباني والعربي والإنكليزي. صحيح أن كل واحد منهم يضحك بمقدار مختلف. وهذه المسألة على علاقة بالنسيج النفسي لكل شعب. لكن أن يكون لشعب ما، نكتة خاصة به، فهذا أمر غير مقنع لي على الأقل. قلت إذا كان هناك نكتة خاصة بأعدائنا، فهي عنصرية مثلهم، وتسخر منا بالتأكيد. قرأت. صهيوني يسأل زميلاً له: كيف نتقاسم القدس مع العرب؟ إن حائط المبكى لنا. فيجيب الآخر: بسيطة لا تشغل نفسك كثيراً. المسألة في غاية البساطة. نحن نأخذ الحائط، ونترك للعرب البكاء.

وصدق حدسي.

نويت أن أحمل المجلة، وأتوجه إلى طاولة جاريّ.. لكنهما شرعا بالحديث، فأصغيت..

. "لو اقتصرت خسائرنا على ما حل بجسدينا. صحيح أنا خسرت عيناً ورجلاً، وأنت أذناً ويداً، وكلانا خسر عشر سنوات من عمره، لكن الجراح التي خلفتها زوجتانا لاتلتئم.

إنـها جراح الفؤاد".

. "من كان يصدق أنه بعد الحب، ستطلّقنا زوجتانا؟"..

. "العتب على زوجتي أكبر. لقد تركت وراءها بنتاً وتزوجت. أما زوجتك فلما تكن قد خلفت بعد"..

. "تصور حالتي يوم رجعنا..طرقت الباب، وانتظرت أن تفتح لي دلال، وتستقبلني بشوق عشر سنوات من الغياب، ففتحه لي زوجها"..

. "تفو".

. "دفعنا الضريبة عنا وعنهن"..

. يومها كانت الرؤوس فوق الأكتاف، وكنا نعتقد أننا لا نعمل أكثر من واجبنا"..

. "ألم يحن الوقت لنجلس ونقوِّم ما جرى؟"..

ـ "ستصل إلى نفس النتيجة التي وصلتُ إليها بعد أن جلستُ مطولاً مع نفسي، وستقول لحيطان غرفتك حين انتهاء الجلسة، مثلما قلت أنا:"لا جدوى يا يسوع. لا جدوى"..

شكوك

شغلتني، في الأيام الأخيرة، تصرفات بعض رواد المقهى، صاروا يتهامسون علينا بعد وصولنا، ويختلسون النظر إلى جهتنا، اعتقدت، في بادئ الأمر، أني المقصود بما يجري.. ماذا حصل لهم؟ قلت. بعد أن كسبت ثقتهم بانشغالي المزعوم بجرائدي ومجلاتي. لم يطل الوقت حتى عرفت الحقيقة. المقصودان بقربي إذن. استغربت، وكنت أتوقع من جاريّ أن يفتحا سيرة انشغال الناس بهما، لكنهما لم يفعلا، بل رجعا إلى السيرة الأولى؛ سيرة منتصر. همس القصير للطويل: "فعلاً، أنتم بيت قريع، الفرع الأبخل في عائلتنا، والأقرب إلى القرباط منه إلى أهل البلد. القرش عندكم يفلح ويزرع ويعمل بيدراً"..

. "ولماذا يا سليل الفرع الحاتمي في عائلتنا"..

. "كيف تزوجون منتصراً دون عرس، ومعازيم، مثلما يفعل أكابر العائلة؟"..

ـ "مستحيل، منتصر لم يتزوج، ولن يتزوج، سمعته بنفسي يقول إن في الزواج حجزاً لحرية الرجل، وهو يكره أن تحجز امرأة حريته، حتى لوكانت من بنات الجمّال"..

. إذن من المرأة التي لمحتها معه في السيارة؟"..

. "إحدى زميلاته بالشغل، مثلاً، جاءت لتتعرف بلدنا وأهله"..

. "مثل هذا الكلام يكون مقبولاً لو جاء بها في النهار، وليس بعد منتصف الليل"..

انتهاء السيرة الغامضة قبل استجلائها

استياء على حزن. هذا مايمكن أن نقوله عن الحالة التي وصل إليها جاراي... فإذا كان سبب الاستياء نظرات، وهمسات رواد المقهى، فما سبب الحزن يا ترى؟ أيكونا جلسا في مكان آخر، وقوما تجربتهما بشكل مشترك، فوصلا إلى هذه الحالة؟ أم أن هناك أسباباً أخرى؟ فكرت بأشياء كثيرة، وخطرت ببالي أشياء أكثر، إلا المسألة التي كانت تشغلهما، وتجعلهما أكثر حزناً من السابق. مال الطويل صوب القصير، وقال له: "إلى متى نبقى دون زواج؟"..

أجابه القصير هامساً: "لا. لن نبقى. لكن الزواج من مطلقة أو أرملة أو عانس فيه خطر كبير علينا".

. "وهل تعتقد أن الواحد منا سيجد ابنة سبعة عشر تقبل به زوجاً بعد أن تجاوز الأربعين، وخسر ما خسره من أجزائه؟"..

. "والتصريح الخطي الذي وقعناه؟"..

. "مضى عليه نصف عقد".

. "الوثائق الرسمية لا يبطل مفعولها قبل مضي خمسةعشر عاماً".

. "ونبقى عشر سنوات أخرى دون زوجتين".

. "لا. نتزوج بالسر".

. "وإذا انكشف أمرنا؟".

. "وقتها ليس بوسعنا إلا أن نقول: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم. وإنا لله وإنا إليه راجعون. ثم نقرأ الفاتحة، ونودع....".

الزيارة الأخيرة:

الوضع الجديد في المقهى لم يعد يحتمل. نظرات رواد المقهى إلى جهتنا صارت أكثر وقاحة فيها احمرار أعين، وازورار... أما الهمس، والنحنحات، والتلميح فقد تحول إلى كلام صريح. قال القصير للطويل:"علينا أن نهجر المقهى". سأله القصير مندهشاً:"إلى أين؟"..

. "إلى بيتينا. يوم أزورك. ويوم تزورني".

. "مستحيل. المقهى صار جزءاً من حياتنا".

. "وإلى متى نحتمل كلامهم، ونظراتهم؟".

. "إلى أن نعرف حقيقة منتصر، ونجيبهم علىتساؤلاتهم، إنهم يعتقدون أننا نعرف كل شيء عنه. أليس قريبنا؟".

. "هو قريبك وحدك. أما أنا فألتقي معه عند الجد الخامس. لهذا أقول لك دائماً : رح واسأله".

. "سألته من مدة، فاحمرّت عينه مني، وأنزلني من السيارة في منتصف الطريق".

. "لماذا لا نروح معاً، ولا نتركه حتى نعرف كل شيء؟".

. "موافق".

. "قم".

وغادرا المقهى قبل نصف ساعة من موعد انصرافهما.

ختام للسيرتين:

بكرّت في اليوم التالي بالوصول إلى المقهى، وانتظرت قدوم الرجلين بشوق... مضت الساعتان، ولم يحضرا، فاستغربت. لأول مرة، من ثلاثة شهور، أحضر ولا يحضران. في اليوم الذي يليه انتظرت بشوق أكبر، ولم يحضرا، فقلقت. مر يوم ثالث، ولم يحضرا، فحزنت. انقضى أسبوع، وشهر، ولم يحضرا، فخرجت إلى مقاهي البلد أبحث عنهما، ولم أعثر لهما على أثر، فقطعت الأمل من رؤيتها مرة أخرى..

أيكون لقريبهما علاقة باختفائهما؟

أتزَوجا بالسر من عانسين أو مطلقتين أو أرملتين، واعتكفا في بيتيهما؟

أوَجَدا عملاً شغلهما عن الجلوس في المقهى؟ أذكر أنهما حكيا على راتبيهما من التقاعد الصحي اللذين لا يكفيانهما لشراء علبتيْ سجائر وتكاليف جلسة المقهى اليومية. وأذكر أنهما اتفقا على البحث عن عمل مناسب، خصوصاً وأنهما يفكران بشكل جدي بالزواج؛ فللزواج مصاريفه، كان رأي القصير أن ينضم إلى سيرك البلد. قال إن

دور القرد يناسبه.. لباس.. ومكياج.. وعدد من الحركات مثل: كيف تنام الصبية.. وكيف تنام العجوز.. وقال الطويل للقصير: سأنتظر إلى أن تشتغل أنت، وتبحث لي عن دور مناسب، غير دور القرد، فطولي لا يسمح بذلك.

الخلاصة:

ها أنا أعود إلى ذاكرتي في جلسة الصفاء هذه، في هذا الوقت المتأخر من هذه الليلة، لأستعيد كلاماً سمعت نتفاً منه بالمصادفة في البداية، وتقصداً واقتناصاً بعدئذٍ، لعلني أصل إلى تفسير ما لما جرى..



اعترافات عائشة

قصة: باسم عبدو

انتظرتُ بزوغ الشمس بفارغ الصبر، ولم أُعطِ فرحتي للقمر. سرقتْ همسات الفجر من أول ضوءٍ... تباطأتْ خطواته نحوي، لكنَّه فقد الأمل، وهجم عليَّ.

كنتُ في العليَّة المزنرّة بأربع نوافذ، المطلّة على أربع جهات، أَصُرُّ ثوب العرس في منديل أحمر، لكنَّ الخوف ملأ فضاء روحي، وتصاعد كأنّه يهرس بحجر فرحي!..

أسبحُ في بركةِ الخوف، بينما كان صرير باب الغرفة يتناثر جمراً.

أغلقتُ النوافذ.. تكوّرتُ فوق سريري.

الآن..!..

وبعد أن مزَّقت حلماً في ذاكرتي، كاد أن يتحوّل إلى مُصيبة. ونتفتُ ريش أُغنية، خرجتْ عصفورة من عشٍّ، احتلّت فراغاً ضيّقاً فوق جسر حديدي في منتصف السقف.

طويتُ لهاثي. احتضنتُ آخر وصيّة أضاءتها أُمّي قبل أن أودّعها:

"انتبهي يا عائشة.. كوني حذرة من رجل كأبي صبيح. فكان أبو زيدون، الذي عاشره طويلاً، يصفه بصاحب الكيف، فهو رجل يحبُّ النساء والليالي المقمرة".

هذه هي المرّة الأولى التي أفتح فيها باب ذاكرتي، فتخرج الوصيّة تلهث، وتفتِّش عنّي في حارات المدينة القديمة، لكنّ رُعب الليلة ما قبل الماضية، كشف ضوء القمر وجهه، فتسمَّر أمامي. غطّته خيوط بصري، ورسمتْ على جسده لوحة.. حرَّكتْ في داخلي أشجاناً.. تركتْ بلا خجل مساحات صغيرة، لقُبلة يتيمة..

أطفأت نور الغرفة. نمتُ يغطّيني اضطرابي. أحسستُ أنَّ ذاكرتي تحمل أحزان المدينة. وأنَّ الماء يتفجّر من بركة ملأى بالهواجس. أغلقتُ الباب، وأنا أرتجف. خطفتْ فراشةٌ ابتسامةً منّي، وطارت تحمل دموعي.

بقيتُ أنتظر اللقاء معها في الليلة القادمة، لأنِّي سأبوح لها باعترافات خطيرة عن أبي صبيح!.

***الاعتراف الأخير..**

أنا عائشة من آل الفضل، ومن قرية العدَّالة، تعلَّمتُ القراءة والكتابة عند شيخ القرية في قُرنة المسجد الشرقيّة، مع ثلاث بنات وخمسة صبيان.

قرأتُ بياناً صادراً عن جماعة أبي صبيح، تُهاجم فيه الإقطاعي، الذي كان يملك نصف أراضي القرية، فهربتُ وأودعتُ دفتري مع صديقتي.

قرأتُ البيان أمام الفلاحين، فنهضتْ في داخلي أسوار اللَّهفة، وأنا أتباطأ في تعداد فقراته!.

ودَّعتُ أُمّي وأختي. وقفتُ قبل انطلاق الحافلة بجانب قبر أبي. قرأتُ الفاتحة على روحه الطَّاهرة. عاهدتُ نفسي بالثأر له من أبي زعل، لأنَّه أفسد حياتنا، عندما أسرَّ للجنرال الفرنسي عن بلشفيته.. ظلَّ الدرك يطاردونه إلى أن

استشهد بين قوائم أحصنتهم!..

***الاعتراف ما قبل الأخير..**

هربتُ من بيت أبي صبيح، بعد أن تطوّعت في العمل خادمة بمنزله، عاماً كاملاً. وعندما سألني جنرالٌ من جنرالاته، وأنا في نهاية الزّقاق، المطلّ على الشارع الرئيسي: لماذا تهربين في هذا الصباح الشتائي البارد، وأعلم أنّ لا مأوى لك في هذه المدينة الكبيرة؟!..

قلتُ: حاول أن يُسْكرني معه، ويجبرني أن أشرب الخمر ويبصقني ويتركني ملوَّثة بالعار، وهو ثمل، كما فعل مع صديقتي سلمى!.

***الاعتراف الأوّل..**

كانت السعادة تطفو فوق روحي. وتسبح نبضات قلبي في دمائي.. تفور هواجسي في قِدْرٍ من الحُبِّ والبراءة. وفي مدينة تزدحم بالطنابر والعجلات والعتّالة والبيوت والتجار والأبنية الشاهقة والخانات والأسوار العالية.

وكان الفارس المحمول على أجنحة النّاس، يتسلَّق ظلُّه رفوفَ منازلنا. وصورتُه تخاطفها الفلاحون، وعلَّقوها في صدور بيوتهم، لكنّي أنقذتُ نفسي في لحظة ضعف أصابته، وخوفاً سمعتُ دبيبه، وهو يتزاحم في صدره!..

***الشهادة الأولى...**

تَنْقُدني زوجه في بزوغ شمس كلّ يوم مبلغاً، لأشتري الخضار واللَّحم والبيض، وحاجيات البيت اليومية.

كنتُ أُقدِّم لها فاتورة ممهورة بخاتم البائع. وعندما تستلمها، تبصق في وجهي، وتتّهمني بالتزوير والسرقة!.

***الشهادة الثانية...**

تجتمع العائلة حول مائدة الغداء ظهراً، في تمام الساعة الثانية من كلّ يوم.. تمنيتُ أن تدغدغني كلمة لطيفة، وأن يدعوني أحد أفراد العائلة، لتناول الطّعام معهم..

لم أنسَ الدرس الذي لقَّنني إيَّاه أبو زيدون. وكان أهمّ الزوَّادات في حياتي، من خلال تجربته المريرة معه، حينما كان يحمله على ظهره ويقطِّعه النهر، فيبول على كتفيه، وينكر فعلته، ويشرب أفخر وأغلى أنواع المشروبات الروحية، ولا يقول له: تفضّل يا صديقي، وخُذ جرعة لذيذة!.

المهمّ في الأمر، أنَّني أصبحتُ كالكلبة، يسيل لعابي، حينما أشمّ رائحة الطعام.. أنتظر، وعيناي تُبصران، وأُذناي تسمعان هسيس الكلام، والنكات، وطقطقة الشوك والملاعق والصّحون.

كنتُ أقول في نفسي: "اصبري يا عائشة... اصبري!". فأفرح، وأنا أهمس في سرّي ذليلة، لكنّ نفسي كبيرة، فلا أحد يقدر أن يتجاوز حدوده، إنّ كان أبو صبيح، وقبله الإقطاعي، والمختار الدسَّاس، ومُرابعوه!. لكنَّ الجوع يا سلمى!.. الجوع يظلُّ هو هو لم يتغيَّر، وأنت تدرين أسراره، عندما يثور ويغضب، وتتلوَّى معدتي، وتعصر من شدَّة الألم. حينئذٍ تدبُّ الرحمة في قلب "ستّي" أمّ صبيح، الوقورة، فتجمع الفضلات في صحن واحد، وتقدِّمه لي، فأتحوّل إلى قطَّة جائعة!!..

***الاعتراف الثاني...**

استغلَّ أبو صبيح غياب زوجه.. همس في أُذني: "ناوليني يا عائشة المنشفة والثياب الداخلية بعد قليل".

تناسيت الأمر، بينما كان يرشق الطَّاسة الأخيرة من المياه الساخنة على جسمه، لكنّي استدركتُ متأخرة، وأنا شاردة، ووضعت ثيابه على كرسي أمام باب الحمَّام، وصعدت إلى غرفة السطح.

سمعتُ دقَّات حذاء زوجه. كانت تهبط الدرجات السّت، وتصيح لي..

تردِّد اسمي مرَّات ومرَّات، لأحضر لها الشَّحَّاطة..

شقَّ أبو صبيح الباب، دون أن يظهر رأسه. مدَّ يده. شدَّ زوجه بقوّة كالثور.. أغلق الباب خلفه. وبينما كانت ضحكتها تتعالى، ويتزايد صراخها، كان أبو صبيح يرتجف. تصطك أسنانه، وتزقزق روحه، على الرغم من دفء الحمَّام، وسخونة الماء التي اندلقت عليه.

سمعتُ صفعات أقلّ خطورة ممَّا يُحكى عنها.. ثمَّ خرجا، وهما في حالة عراك... يتدافعان كديكين فاشلين!.

حملتُ صُرّة ثيابي إلى شارع أجهل اسمه ونهايته!. أبحث عن صديقتي سلمى!..

كانت قرية العدَّالة تتراءى لي بجمالها من بعيد، ووالدي يفتح قبره، ويخرج كالمارد، ينتظرني أمام بوَّابة المقبرة، فاتحاً ذراعيه!.

***الشّهادة الثالثة...**

المقبرة في قرية العدَّالة، تختلف عن مقابر القُرى المجاورة، فلها سور يحميها من الحيوانات الشَّاردة، وباب حديدي، لكنَّ مُرابعي أبي زعل، كانوا يتسلّلون من طاقة نقبوها في الجدار، يمضون ليلتهم. يشربون الخمر، ويلعبون الورق على قبر أبي. ومازالت الزجاجات الفارغة، وقشور الفستق، والمكسَّرات تتناثر فوقه.

وعندما هربتُ من بيت أبي صبيح، وتركتُ المدينة، وعدتُ إلى العدَّالة، استقبلني أبي بفرح عظيم.. دعاني إلى مائدة شهيَّة، كان قد أعدَّها احتفاء بعودتي، وقناعتي بأنَّ أبا صبيح، لا يصلح قائداً للفلاحين، لأنَّه يحكي ويكتب عنهم، ولا يُجالسهم، أو يُشاركهم في طعامهم وشرابهم.

هززتُ رأسي، وأنا أنتش لحم أصابعي من النَّدم!..

كنتُ جائعة، فمنذ يوم وليلة لم أذق الطَّعام.. جلسنا على العشب بين قبرين.. فتح والدي صُرَّة الطَّعام، وكان زيتوناً ولبناً رائباً وبصلاً، ورغيفين من خبز التنّور..

إنَّه طعام لذيذٌ طيِّب وطازج!!..

قال والدي: تزورني أُمَّك مرَّة في الأسبوع، قبل طلوع الشمس. تنوح بجانب القبر.. توقد أعواد البخور.. تترك صُرَّة الطَّعام وتخرج! بينما أربعة من رجال أبي زعل يأكلون هذا الطَّعام، ويسكرون، ويبولون على قبري.

شدَّني من يدي. دخلتُ معه إلى القبر.. هبطنا ثلاث درجات. وعند الغروب، وقبل أن يضحك القمر في قُبَّة السماء، سمعنا كلاماً وهرجاً ووشوشات، وأصوات زجاجات وأقداح. وفاحت في المكان رائحة المُنكر..

أصاخ والدي السمع، وقال: اسمعي يا عائشة فحيحهم. فهذا رشيد يبول على حافة القبر. ومرعي يشتهي امرأة سيّده. وجاسر يُقسم بأنَّه سيتزوَّج أُمّك الأرملة. وخميس يشتم المختار!.

نمت تلك الليلة على ذراع أبي. وبعد انبهاق الضوء، سمعت صراخهم، وخبط أقدامهم، وهمساتهم كالضّباع!.

تنحنح والدي، فعمَّ الهدوء. وفرَّ المُرابعون فزعين!. عندها رفعتُ رأسي عن مقعد الحافلة!!..

كانت أُمّي تدفع طاسة الماء، وتقرِّبها من فمي. تحثّني على النهوض، فقد سبقني الحصَّادون إلى الحقل.

حملتُ قربة الماء، وقُفَّة كبيرة من التمر، وسطل اللَّبن، والخبز.

وكان الصَّباح النّديّ يدغدغ أهداب السنابل، والهواء النَّظيف يعبر مسامات جسمي، وثقوب ذاكرتي..

أحسستُ أنَّني أمتلك مساحة واسعة من الدنيا، وشمساً وقمراً!!..



العالم.. بحجم فراشة

قصة: يعرب السالم

... عاد.. وما أن فتح النافذة.. حتى انسكب الضوء منفرشاً على أرضية الغرفة مبدداً وحشة المكان.. مستبيحاً الظلام ورحيق الذكريات المنسية مثل نصل حاد.. محيلاً المنحوتات الرخامية وقطع الأثاث القديمة والفراشات المجففة إلى قطع متناثرة براقة من الذهب.

اخترق الضوء دون استئذان، الغرفة الخالية إلا من.. صورة متربة على الحائط.. فراشات رخامية صغيرة صُنعت بدقة متناهية.. دفتر مذكرات متهرئ الحوافي.. بعض القطع القديمة من الأثاث المصنوع من السعف الأصفر وأغصان التوت اليابسة.. طاولة خشبية صقيلة تحوّل وجهها الأملس إلى مرآة لامعة مستديرة.. وُضِع عليها تقرير طبي قديم ممزق من نهايته، يؤكد جنون صاحب المكان.!. عكاز حائل اللون من خشب الساج البورمي مكسور من وسطه اتكأ على الجدار المحاذي للنافذة الخشبية المفتوحة.. غلاف ممزق لكتاب عتيق اعتلتهُ صورة فراشة كبيرة ذهبية، كُتب تحتها مباشرة وبخط كوفي جميل–أصل الفراشات–.

لم تحتمل مساماته الشرقية البقاء في بلاد الصقيع، ولم يثلج صدره وقوفه الطويل أمام برج (بيزا)* المائل، لأن منارة (الحدباء)* لم تفارق أحلامه أبداً، مثلما لم ينس لعبة في الدرابين الضيقة لمحلة (السرجخانة)* وبيعه للجرائد على الأرصفة، أيام الصيف القائظ، وجلوسه الملائكي مع ثلة من أروع أصدقائه في (المقهى الذهبي)* وهم يرتشفون الشاي الساخن على معدة خاوية لم تعتد الشبع يوماً، كما لم ينس أن يدّلل جوعه المزمن وهو يأكل (السباغيتي) بالملعقة عمداً..! ويثير ضحك الكارسونات العرب في بلادهم! لم تطفئ رغباته الشيطانية نساء روما، لأنه يشتاق دائماً إلى امرأة ترتدي الخمار الأسود، هذا الحنين المخضب بنزق المحاولة الأولى مع بنت الجيران والفاشلة دوماً.. لم ينس الأقدام السمراء النحيلة والمصبوغة بالطين وقد أدمنت الجري المحموم وراء التوابيت التي لا يعلمون من أين تجيء.. ولم تفارقه صورة ذلك المجنون الذي اقترب منه بهدوء مضطرد في يوم سفره الأخير وأهداه فراشة ملونة.. وقال له بصوت باكٍ وحزين.." .. مهما تغربّت.. فإنك ستعود يا بني.. ستعود.. لأن الأرض لا تنسى أبناءها. "مازال يتذكر كل شيء لذا.. عاد.

***

تقدم ببطء مسهب، نحو الأريكة الحزينة لفقد صاحبها الوحيد.. جلس دون أن يمسح عنها تكلسات التراب، وأحسّها من تحته.. تتأوه.. تفحص المكان المهجور ملياً.. نظر بشرود إلى الصور المتربة، الجالسة قُبالتهُ على حائط الجص، لا شيء يحميها من عبث المتطفلين سوى مخاط العناكب المتناسل في زواياها.. تسارعت دقات قلبه.. لا شيء يدل على الحياة سوى حركة الغبار المتطاير الذي احتضن أحشاء الغرفة بتآلف لدود. أمسك بدفتر المذكرات القديم ونفخ عنه التراب.. اهتزت الستارة الحائلة، مشاكسة وحشة السكون القاتل، ومُنذرة بحدوث أمر مريب.. وما أن فتح الصفحة الأولى، حتى تناهت إلى سمعه أصوات غريبة تشبه الوشوشات أو الهمس أو رفيف أجنحة، كان الصوت يأتيه من مكان عتيق ومهجور.. التفت حوله وأحس بأن هناك شيئاً ما يراقبه..! لم يهتم.. واستمر في تقليبه المرتجف للأوراق الصفراء المتيبسة، علّه يجد ما يدله على ذلك المجنون الجميل صائد الفراشات. ارتعشت أنامله وهي تلمس ورقة ملونة

ظهرت–فجأة– بين الأوراق المتهرئة، لم تكن ورقة عادية، بل كانت فراشة وردية مجففة بحجم الورقة.. ما أن لمسها حتى سقطت بهدوء على الأرض.. انتفض من جلسته، حينها دبّت هزة خفيفة مصاحبة لصوت عذب وغريب غمر المكان.. شعر برهبة ذكرته بأساطير المعابد الغابرة.. التقط الفراشة المذهلة وهو يرتعش، لم تصدق عيناه وجود فراشة بهذا الحجم والشكل واللون، كان كل شيء يدل على أن الزمن توقف إلا نبضات قلبه.

هبت نسمة هواء صيفية، أيقظت حواسه من سباتها الأزلي، وسبغت الغرفة برائحة كان قد ألِفها من قبل، لكنه لا يتذكرها الآن، كان قلبه يضج بفراغ مشروخ وخالٍ، إلا من حب موبوء بموسيقى المزامير التي أحبها دائماً.. ارتعش بقلق مُستفز.. وهو يرمق الفراشات المؤطرة والمجففة من حوله وهي تستعيد ألوانها الحقيقية..! كأنه مسّ أصاب الأشياء من حوله فبثّ فيها الروح.. تعالى صوت المزامير، وشعر أنه وسط أوركسترا عظيمة، تعزف لحن الأرض، فترقص الحياة بألم.. تحركت الطاولة.. ثم الأريكة.. وندّ من الفراشات الرخامية الصغيرة، ضياء لامع لم يتوقعه.. ودون شعور منه وقف بجانب النافذة الخشبية العتيقة والتي اصطبغت بألوان قوس قزح، حاملاً الفراشة الوردية، وهو يتلمس حرارتها تدّب بين يديه.. طافت الموسيقى في هواء المكان مثل شلال هادر.. حركت جناحيها وطارت في الفضاء مخلفة و راءها، دهشة في عينيه ودموعاً مضيئة.. ضجّ المكان بألوان براقة زاهية، وأخذت الفراشات تنسّل من بين زجاج الصور التي أسرتها منذ زمن طويل، تاركة على الزجاج وميضاً حاداً، يقطر كحبات اللؤلؤ في عينيه.. فراشات لم يشاهد مثلها في حياته.. حتى الفراشات الرخامية المضيئة، تحولت إلى فراشات حقيقية مشعة وجميلة، وطارت تحف ببريق المكان.. وهو ينظر بدهشة آسرة إلى عالم مُريب سحري ومُموسق، لا يصدق ما يحدث جامداً في مكانه.. تحرك عكاز الساج المكسور، وتحول إلى غصن توت أخضر.. بدأت الصور تتراءى أمامه مثل شريط سينمائي قديم عافتهُ دور العرض، وهو ينظر إلى سرب من الفراشات الراقصة حوله بشكل دائري والمُحلقة باتجاه النافذة لتذوب في البريق، وهي تتبع الفراشة الوردية نحو قرص الشمس الهارب إلى حضن المساء.. تذكر كل شيء.. المجنون الوحيد الذي بارك له نجاحه في الغربة، ببطاقة بريدية مرسوم عليها شجرة توت كبيرة وخضراء.. وفي أسفل الزاوية اليسرى توقيع مرتجف بلون أخضر تبرز من خلاله عبارة (المجنون صائد الفراشات) كيف عرف عنوانه هناك..!؟.. تذكر الشجرة والساقية التي تحتضنها.. تذكر.. تذكر كل شيء وعينهُ بعين الشمس لا تمرق ولا تحيد.. غصّ حلقه بطعم ذاك المساء البعيد، قرب ساقية شجرة التوت، والحجارة الملساء الكبيرة وهي تُظّل بقامتها القاسية على أبناء القرية مثل أب عجوز لم يخدش الزمن كبرياءه، وهم يلعبون حفاة حولها.. كانت غصّة مسكونة بالشوق والدم، كحب كبير يشتاق إلى ضمه ويفنى في جذوره وجذوته، قال في سريرته "لن يذبل هذا الحب".. عادت أصوات المزامير وأحسها تسري في داخله مرة أخرى، لكنها هذه المرة كانت أشبه بموسيقى صوفية، غمرته بنشوة أخاذة وذكرته بالحزن المرصوص في داخله، وأسى الليل على رائحة حكايات المواقد وحنينه المحموم للأيام الغابرة.. أقفل النافذة.. فاستسلم المكان لعباءة الليل.

***

مع ارتعاشات الفجر الأولي.. كانت شجرة التوت الخضراء الهائلة، تنثر كدمات ظلّها في كل الاتجاهات، رابضة في مكانها الأزلي–كما توقعها– وقد أحنَت الرياح ظهرها، مثل نادل عجوز انحنى مرحباً بالزوار الجدد، تلتفُ حولها ساقية بلون الماس، وقد لاحت في الأفق البعيد حجارة ملساء كبيرة، صدت خيوط الفجر، فتحولت إلى جمرة من ذهب. تقدم نحوها تاركاً لخطواته المتعبة مهمة اكتشاف الطريق الطيني كعادته دوماً، استمر في النظر إلى شجرة التوت وهي تقترب منه، متفحصاً ما حولها من بساتين وتلال، بينما إبر الشمس الحارقة والمنغرزة في سمتِ رأسه، تؤكد له أنه في بداية شهر حزيران.. استمر في المشي نحو رحم ظل التوت، المنسدل على الأرض حتى داسَت خطواته البطيئة ذيل ظلها. أدار رأسه في جميع الاتجاهات، وجال ببصره في أبعاد الفسحة المترامية أمامه، باحثاً عنه..! مرّت اللحظات بطيئة جداً ومثقلة برغبة اللقاء–فجأة– جاءه صوت لم يكن غريباً على مسامعه، كان مثل الصفير أو الأغنية وربما

الهمهمات.. تابع مصدر الصوت وشاهد من بعيد خضرة ساحرة، تتحرك فيها خيالات ملونة، يبرز منها رجل بكتفين نحيلتين ويدين عاريتين، تلوحان بحركات دائرية كأنهما تريدان التحليق في الفضاء.. استمر في متابعة الشعر الأبيض الطويل، المنسدل بجدائل عديدة، تخرج منه صرخة ملتاعة وهي تركض خلف الفراشات الملونة المضيئة التي غزت القرية مثل إعصار ودود، كان يركض يميناً وشمالاً، يقف، فتحيطه الفراشات ثم يركض من جديد، كان لونه وردياً وكانت الفراشات هي التي تتبعه..! بل كانت تخرج من صدره ومن كفيه وتحط على شعره المنساب في أكف الهواء.. كان كمن يهش الأحزان بمرح طفولي صافٍ.. حافياً لا شيء يثنيه عن أبجدية الطين والتراب.. لقد شاهده أخيراً.. إنه هو! الأب الذي لم يعرفه أحد.. الأب صائد الفراشات.. إنتابته رغبة عارمة في البكاء.. الكلمات تذوب وتذبل في فمه، تماسك قليلاً، كان المشهد مثل خرافة لم يروها أحد.. انبهر أمام جلال اللحظة.. وصرخ بصوت يجهش.. أبي.. أبي.. لم يصدق ما يراه.. نظراته الذاهلة، جعلته يرى بأم عينه، حبات العرق المتقصدة من جبين والده، وهي تتحول إلى فراشات ملونة..!. أشبه بعالم سحري لا وجود له إلا في كتب السحر، إلا أنه حقيقي وأمامه الآن.. ودون شعور منه أخذ يركض في البساتين وراءه، يتبع الفراشات.. وتراءى له المشهد هذه المرة ساحراً أخاذاً ورائعاً.

***

توقف قبالته.. نظر إليه.. كان شوقه مثل حزن بريء ينهش الأزمنة، وأحس في تلك اللحظة بالزمن يتمطى.. وإن قلبه مسكون بالرياح.. كانت المسافة بين عينهما مبتلة، شاسعة وعصية ومضيئة، تخبئ أعواماً طويلة من الاشتياق والحسرة والألم، تنهدا معاً.. تلعثم أمام رتابة السؤال.. انبثقت حبات عرق ناعمة من جبينه، مصاحبة لرعشة باردة انتابته.. خفق قلبه بحرارة وبشدة.. وهو يشاهد أباه لأول مرة في حياته..!.. رجل غادره خريفه.. زري الملامح.. هزيل الجسم.. خافق القلب.. له وجه شمعي بارد.. و عينان نرجسيتان نقيتان.. بارزتان وساكنتان.. أشبه بزجاج يلمع.

وضع الابن يده بندم على رأسه، وتذكر زيف العبارة التي قرأها في أحد كتب الملاحم والبطولات "..إنه لا وجود للعمالقة إلا في قصص السندباد البحري.." وها هو يقف أمام عجوز عملاق بوجعه ومحبته، وقد أضناه الصراع الموتور مع الفراشات.. كان شوقه عارماً.. امتلأت عيناهما بدموع شفيفة، حزناً على محبة لاهبة فرقها الزمن.. تقدم الاثنان معاً، وشعرا بالدم ونحيبه المكتوم يثور في داخلهما، تحت وطء اللحظة المهيمنة بأريجها المخضب بحنين موبوء كانا قد دفناه في القلب معاً.. عينان ملأتا العالم من حوله بالفرح والدموع والفراشات، بزغتا من وراء الشعر الرمادي الكث، كشعاعين دافقين من نور سمائي مبهر.. تضرج وجهاهما بحمرة قدسية.. امتدت الأنامل الناعمة، الضعيفة والمرتعشة، مخرجة من راحتيهما الفراشات الملونة.. انسلت كلماته ممزوجة برائحة التوت البري والأرض... ولدي... ولدي.. .؟.؟. الجسد الهزيل وهما تضغطان بقوة على هذه اللحظة في جنون راعش.. امتزجت مرارة الذكرى بعبق وحرارة اللقاء.. وأطلقا العنان للحب المحفور في شرايينهما.. تشنج الجسدان في نوبة من البكاء.. وحلقا معاً برفقة الفراشات.. وأحسا أن العالم جميل جداً.. وصغير جداً.. وبحجم فراشة.

-العراق-

❑❑❑

رحيل الناي

قصة: موسى إبراهيم مسالمة

جاء غريباً يتدرع الحذر...

وقف بباب الحداد جائعاً ومتعباً، نسي روحه التائهة، وهو يراقب الرجل يطوع الحديد نصالاً حمراء، ستظل شغوفه للدم.

لاح للحداد خيال الصبي متماوجاً مع اللهب، حداد ناري المزاج، والاقتراب من محله استثناء قلما يقدم عليه أحد في المدينة.

مسح يديه بالجلد الذي على بطنه، وكشط العرق عن جبينه، فرأى الصبي بوضوح:

–من أنت، وماذا تريد؟

–أنا سلام، قالها، وهو يتضاءل، ويصغر حجمه.

اقترب الحداد، فامتلأت عيناه بصبي مثل نعمة في طريقها إلى الزوال، متشرد جديد تاه عن جنته، دخل الصبي جلده مثل قنفذ، فعاد للحداد قلبه الذي رحل مع الأيام. ربت على كتفه، وقاده إلى حجر في الدكان، ثم قدم له جرة الفخار، أطفأ عطشه ومثل كل الأطفال، راح يتحدث دون مقدمات ليبدد ارتباكه وحيرته:

–ترك لي أبي جنة وغنماً وأماً: أرادها عمي زوجة، فصارت تتصرف، وكأنه يريد أن يذبحها لا أن يتزوجها، تضعني في حضنها وتشد علي، تبكي وأبكي معها، وتقول عبارات عن ذئب يسرح بالغنم، وطير قصوا جناحه، وذات ليلة أسرت بي إلى تلة على كتف القرية، وقالت:

اذهب يا ولدي، ولا تلتفت وراءك، فالأرض مليئة بالقلوب، فقلت لها: وأنت، قالت لا تسل عني أبداً! توسلت إليها، ارتميت على صدرها، توالت دموعها حارة على رأسي، أدارت وجهي إلى الشرق، وقالت: بعد وقت ستبزغ الشمس، فاتخذ طريقك إليها، قبلت رأسي وأرجحتني بين حضنها والطريق، شهقت وهي تتركني، ولم أجرؤ على الالتفات إليها ولا أدري ما حل بها.

ارتخت أجفان الصبي، فغطت عينيه الخضراوين، وتملكه نوم حزين، وحين انسدل رداؤه بجانبه بان تحت حزامه رأس ناي مزين بالذهب.

أطفأ الحداد ناره، وجلس قبالة الصبي الذي راح يئن تحت وطأة السفر والتعب والغربة أنيناً يشبه العزف الذبيح فنام هو الآخر.

عند الأصيل أفاق الحداد على بحة ناي ذهبت بغبار الحانوت، وأضاءت سواد جدرانه، أخذه حلم قديم والصبي يعزف للأصيل، توقف الفتى عن العزف عندما صفق الحداد وصاح، ستستعيد المدينة روحها عاد الحداد طفلاً، ودون تمهيد راح هو الآخر يروي للفتى نتفاً من حياته.

–كنت أكبر منك بقليل عندما أحببتها، همت في البراري أياماً حتى اصطدت لها طيراً جميلاً، قالوا لي فيما بعد إنني قبلتها، وهي تعود من الحمام يوم دور البنات، كل ما أعرفه أنهن حين خرجن من /زقنانة (1)/ كانت وحدها، بل كانت وحدها في الدنيا، قالوا إنني خرجت من الجدار، وخرقت قانون المدينة، زوجوها وقالوا لي كن حداداً، مدى عمرك فالنار تطفئ النار.

هذه المدينة يا ولدي! مدينة غيث وقمح وندى.

قال العراف لأهلها: لقد حبتكم الآلهة الخير والغلال والأرض الطيبة، وما عليكم سوى المحافظة على هذه النعم وحمايتها.

قالوا: سنظل نشكر ونصلي ونقدم القرابين...

قال العراف: الآلهة لا تستجديكم شكراً ولا لحماً ولا صلاة...

–إنما هو شيء هنا وأشار إلى صدره.

وقد بدأت المدينة تطمئن، وتؤوب إليها الابتسامة وأنت تعزف عند الأصيل، من يدري؟

قد تهديهم نايك إلى ما ضيعوا.

في إحدى نوبات عزفه أحس بطيف يقترب منه، وآن انتهى نظر فرأى وجهها لأول مرة، مثل الضوء دخلت مثل وردة دخلت بعطرها حواسه.

–اسمي مايا، ألحانك تلامس الروح، لكن لماذا هي حزينة؟ هل أنت حزين؟

–وأنا سلام ولن أعزف لحناً حزيناً بعد اليوم، سأعزف للفرح، سأشدو لعينيك.

مساء وعندما روى قصته للحداد، راح يرتعد، فقد عرفها إنها ابنة "مَلْكا" ذاك الرجل القاسي الذي لا يعرف الرحمة، حذّر سلاماً كثيراً توسل إليه دون جدوى، فقد فات الأوان، تملكه العشق وقضي الأمر، وأخيراً قال له:

يا بني ارحل إن لم يكن من أجلك فمن أجلها، فرد عليه الفتى:

آخر ما سمعته من أمي: سلام عندما تتفتح وردة الحب في صدرك، إياك أن ترحل، فالحب كالماء يغور إن غادر إناءه.

ولم استمع لنصيحة الحداد، زوجوا مايا في مدائن صالح، وطردوني خارج أسوار المدينة.

مازلت أنتظر، وأعزف كلما رأيت حمامة بيضاء.

تنبأ الكاهن بنهايتهم وقال: إن الصدور المليئة بالكراهية والحقد ستحترق لا محالة:

وها أنا كما ترى ما زلت أعزف وأحلم، وتتعاقب أقوام وأجيال، أحلامي تموت بعودة مايا

بالأمس قتلوا مريم، كانت الوحيدة من كل الأجيال التي عاصرتها، تشبه مايا، قال أخوها:

اصبعي عابت! ضجت المدينة: اقطعها!

في عز الظهيرة ناداها، عندما كنست الهاجرة الناس من البيادر ناداها، هرعت إليه مسرعة، وصدرها يمور بحب أخيها سندها وحاميها، كانت فخورة بتنفيذ رغباته، فقد ضمتهما بطن واحدة، تدفقت الحياة إليهما من حلمة واحدة.

كانت تتملى رجولته، وتتذكر عهداً قطعته على نفسها مذ وعت، وهو ألا تجلب له العار ولو ماتت، ليظل رأسه مرفوعاً في المدينة كلها.

أجفلت عندما طلب منها مرافقته لنشل الماء من البئر، لكنها لم تعترض رغم غرابة الطلب في مثل هذا الوقت.

صحت به: لا تقتلها أيها الظالم، إنها بتول!

-اصبعي عابت.

-العيب في عقلك، واصبعك طاهرة، لا تجلب اللعنة ثانية إلى المدينة، نهرني وقال: ابلع لسانك أيها العجوز الخرف، لم تعد هناك خوارق ولا معجزات، والمواحق لا وجود لها إلا في رأسك المهترئ.

-إياك فعذاب هذه الأيام أرهب.

جاءت الحمامة البيضاء من مدائن صالح، عزفت لها، كان اللحن دامعاً لم أستطع أن أفي بعهدي لها كنت أتهيأ لعزف لحن ما سمع الناس مثله، فبعد الغروب كان سالم سيخطب مريم، تردد صدى اللحن في البوبرية(2)، وهوَّم في مدرجها، نادت مايا المدينة:

لا تقتلوني مرتين!

تطامنت مريم لتمتح الماء من البئر، دفعها أخوها مُنكّسة، طفت مرتين أو ثلاثاً، وفي كل مرة كانت تمد يدها وتصرخ، يااا خيِّي! وتشهق

عندما أطفأ الماء جذوة صدرها، تمهل قليلاً، ثم صاح!

انتشلوها من البئر، أسدلوا جفونها على طيف، وأطبقوا شفتيها على نداء، عندما أرادوا تكفينها، ولف سواد فعلتهم بالبياض، أبت يدها أن تنثني، حارت النسوة، جرين ثانية فلم يفلحن، دلكنها بالزيوت، وأشعلن تحتها البخور، وعندما يئسن، أسررن للرجال، تداولوا الأمر بينهم:

قال الطاعنون في السن: ما رأينا مثل هذا ولا سمعنا.

طلب الشيخ أن يجرب أحد الرجال، وليكن محرماً، وقع الاختيار على أخيها، تقدم يجر ساقيه، وينظر إلى يده، كانت يداً غريبة، كأنها ليست له، إنها اليد التي أمسكت عنق مريم الذي كان يشرئب قبل قليل ليتملى قوامه.

حاول النكوص، دفعته المدينة، وضع يده بيدها فوجدها دافئة حنوناً، هدأ، وحين حاول ثنيها وجدها لينة مطيعة، أسبلها فوق يدها الثانية وخرج.

سالم كان مربوطاً بالحبال، فقد أعلن أنه سيقتل المدينة كلها.

عاد الناس من المقبرة، سبقتهم إلى المدينة ريح لئيمة، نثرت غلالهم، ووجدوا أشياءهم قد كُبَّت على وجوهها تعوذ بالأرض من سخط السماء.

-سأرحل، لا أمل بعودة مايا...

والنجوم تنبئ أن السماء ستحرم المدينة من الغيث والندى والغلال، وستكون منازلهم فرجة للآدميين، انظر إليهم كيف تتلاعن قسمات وجوههم، وتنهش الأحقاد صدورهم! علام يقطعون أرحامهم؟ قتلوا مريم وجُن سالم.

-وهل ستعود يوماً أيها الرجل الطيب؟

آن تصفوا النفوس، وترق القلوب، ويجد المحبون ملاذاً، وتحميهم حبات العيون، يعود زمن الناي من جديد-ليس بالضرورة نايي أنا- فلكل عاشقين على الأرض لحن وناي.

غالبت النعاس طويلاً، أردت أن أكون في وداع هذا العجوز، وبين لحظتين تراءى لي طيف حمامتين، وعجوزٌ يشبه القلب، يحمل الدهر في صرة، يعلقها بنايه، ويذوب بين طيات الزمن.



▪ الهوامش:

(1) زقنانة: حمام أثري روماني

(2) البوبرية: منطقة أثرية ذات هندسة رائعة وبجانبها مدرج متوسط الحجم.



يَخْلُقُ من الشبه أربعين

قصة: د.منصور ناصر الدين

يَخْلُقُ من الشبه أربعين!؟

ظلّ نزيه يكرر الجملة ذاتها سبعة أيامٍ بلياليها وما انفك يرددها حتى تأكَد أنها مجرَد كلامٍ ليس إلاّ، ليس أربعون ولا أربعة ولا حتى واحد فـ "جمال هو جمال وهو نفسه الذي نعرفه حق المعرفة وهو الذي صدقناه جميعاً ودخل قلوبنا ومن ثم عقولنا دون استئذان.

التقارب بالأعمار أحياناً يكون شرطاً لازماً وليس فرض عين لكل صداقةٍ تُبنى. وهو سحرنا بقيمٍ مزيفه واستعمل رزانته وبراعته في التمثيل وسالفيه الأبيضين في تضليلنا. تعلمنا منه الطيبة والمحبة وأشياء كثيرة دمرتها بشكلٍ كاملٍ الرواية التي حملها نزيه.

يالغبائنا ويا لشدة جهلنا وسطحيتنا فيما تخفيه النفوس ويالذكائه وهو الذي استطاع خداعنا جميعاً كل الوقت.

. سألت نزيهاً إذا كان متأكداً. فأجاب: هو بعينه.

قلت وكيف لم تعرفه منذ البداية؟ وأنت تتأمله وتجسه وتصغيه يومياً فقال أقسم لم أعرفه وأقسم إنك أنت لن تعرفه لو كنت مكاني، لقد كان متورماً جداً ومتكدّماً.

قلت: وهو، فقال: عرفني، ومنذ اللحظة الأولى عرفني حتماً.

كنتُ أحسّ بالحزن يتشعع من عينيه والخجل يبلل أنفاسه، في الأيام الأولى تملكتني الشفقة ثم قرأتُ البريق في عينيه وبدأت أشعر بأني لابد قابلته يوماً ما.

ومع مرور الوقت زالت ستائر وجهه الزرقاء فأيقنتُ أنني أعرفه، ولطالما قُلتُ: "أيّ والله يخلق من الشبه أربعين".

الدكتور نزيه شابٌ لطيفٌ طموح ومواظب، بالإضافة لكونه دقيقاً في التشخيص وصفاته تلك جعلته مشهوراً، علاقاته واسعة خصوصاً مع أولي الأمر، وهم كانوا لطفاء معه يبادلونه الاحترام وكانوا يستدعونه دونما تكليف ويثقون به وبأمانته.

تضاريس وجهه لم تكن متناسقة ولا تهبه مسحةً من الجمال لكن ابتسامته شبه الدائمة وسهولة التعامل معه كانت تجعله قريباً من القلب، وهو أصبح بعد فترة وجيزة الطبيب المعتمد في عموم القرية الصغيرة وضواحيها والاستشاري الذي يجب أن تُعرض عليه كل الحالات حتى لو كانت تخصُّ البيطريين وأطباء الأسنان وكانت صداقتنا منذ أن ترك مشفى المدينة ورغم العمل المتواصل ورغم البُعد تتعزز يوماً، بعد يوم وبقينا على تواصلٍ مستمرٍ يبثُّ لي مشاكله وأسراره وكذلك أفعل أنا تماماً كما كنا بالسابق.

وهو رغم طبيعة تضاريسه التي تضعه بين اليائسين وتنعته بالكهولة يظَلُّ مشرقاً، يبعث دوماً فيمن حوله شعوراً مفعماً بلذة الحياة.

ابتسامته سهلة المنال وبسهولة تدفنُ ضجرك في أغوال الأخاديد والغلاصم التي ترسم وجهه.

في السابق وفي فجر الجمعة من كل أسبوع كنا نمارس هوايتنا الرياضية المفضلّة وهناك صادقنا جمالاً وعاشرناه ولطالما امتدحنا حيويته ونشاطه وكيف أنه يجارينا وهو يكبرنا بخمس عشرة سنة تقريباً ولم نشعر يوماً رغم الجُمع الكثيرة بلصوصيته وميوله العدوانية.

كنا نراه دوماً الرجل الطيب النزيه الذي لا يقيم للمادة وزناً، ولسوء الطالع ينقلب الرجل لصاً ومهرّباً!! شيءٌ لا يصدق! ولكن ماذا تفعل النفوس أمام البريق الأصفر!؟

ـ كنتُ أنا من شدة تعجّبي أحاول دوماً أن أخلق تبريراً ما، رغم أن نزيه أكّد لي أنه اعترف والاعتراف سيّدُ الأدلة.

. وجماعة المخفر يقولون إنهم ضبطوه متلبّساً وضبطوا في جيبه نقوداً أجنبية، صحيحٌ أنها ليست مبلغاً ولكن من يسرق بيضةً يسرق جمالاً..

. وهو يقول: لو أنه علم بقيمته الأثرية لما باعه بسعرٍ زهيدٍ، هذا إذا كان فعلاً يريد بيعه، ويقول إنه قرأ الإعجاب في عيني السائح وكان ينوي أن يقدّمه له كهدية فالجود وإكرام الضيف شيمٌ نعتزّ بها، وهو وجد العديد من الفوانيس وظنّها قطع فخّارٍ ليس إلا، ولو كان ينوي تجارةً كهذه لما كانت عائلته تموت جوعاً.

ـ وجماعة المخفر يُنكرون أنهم عذّبوه بشدة ولكن كان لابد من استقصاء الأمر ومتابعة خيوط المؤامرة وكشف ارتباطاتها الخارجية فهذا تاريخ بلدٍ وليس مجرد سرقة.

. وجماعة المخفر واثقون أنه لابد على علمٍ بالكرسي الكنز الذي تمّ العثور عليه في منطقة الفوانيس وعلى عمق مترٍ واحدٍ تحت سطح التربة وكونه من الذهب الخالص و بسبب قيمته الأثرية التي لا تقدّر بثمن كان على القائم مقام أن يستلمه شخصياً.

. ويقول نزيه إن غبار السنين الكثيرة لم يستطع أن ينال من الكرسي أو أن يخفي رونقها ويُجهض لمعانها، وظل ذلك الرأس يحمل قرنين كقرون الوعل وشعراً مجعداً، منطبعاً على الشبكة في عيني نزيه تماماً كما هو محفورٌ على صدر الكرسي.

. واليوم بعد سنتين قادنا القدر وربما الصدفة إلى بلاد العجم في مهمةٍ طبية أنا وصديقي نزيه وفي سياق الجولات الترفيهية دخلنا متحفهم ذات الشهرة العالمية وبينما كنا في تجوالنا توقف نزيه وصرخ: "الكرسي هذا هو الكرسي"..

. سألت نزيه إذا كان متأكداً فأجاب: هو بعينه..

ـ قلت: وكيف عرفته فقال: أقسم إنه هو فأنا لا يمكن أن أغفل وجهاً قابلته وخصوصاً ذلك الرأس ذا الشعر المجعد والقرون.

. فقلت أنا: "يخلق من الشبه أربعين"..



صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

هسيس الليل

قصص...

جان الكسان.

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات



قراءات... قراءات... قراءات

أثر المرأة

في إبداع الرافعي

الحب شوق النقص إلى الكمال، والنفس الإنسانية ما تزال في سعي دائم نحو الكمال، ولا كمال للرجل إلا بالمرأة، وللمرأة إلا بالرجل، والرافعي يبحث عن كماله الخاص به، والذي يصبح به موجوداً على الحقيقة، وهو يدرك أن كماله في المرأة، ولذلك فقد تعلق بالمرأة الرمز تعلقاً وجودياً.

وقد تعدد ظهور المرأة في حياة الرافعي، واختلفت تأثيراتها فيه، فكانت ملهمته الشعرية، وهي نفسها سبيل تحريض الجمال الكامن فيه، وإثارة الشوق إلى الكمال، وقد لقَّب الرافعي المرأة بالشيطانة(1)؛ يقصد أنها من شياطين الشعر، فهي ملهمة ليست الصلة بينه وبينه صلة مادية، بل هي روحانية لا يبغي منها ((إلا وحي النفس الجميلة للنفس الجميلة))(2).

عرف الرافعي في حياته أكثر من امرأة، ويذكر العريان أن "عصفورة" كانت أول من فتح الرافعي لها قلبه، وهي فتاة من كفر الزيات لقيها الرافعي على الجسر، وسنّه حينئذٍ إحدى وعشرون سنة، ومن وحي هذا الحب كانت أكثر قصائد الرافعي الغزلية في الجزء الأول من ديوانه، ومنه كان ولوعه في صدر أيامه بلقب شاعر الحسن الذي اشتهر به(3). ثم تزوج الرافعي في سن الرابعة والعشرين من مصرية، هي أخت صديقه الصحفي الكاتب عبد الرحمن البرقوقي، وعاش معها سعيداً، فقد هيأت له الجو الذي يحتاجه المبدع، ودام زواجه ثلاثاً وثلاثين سنة(4).

وهناك امرأة ثالثة تدعى سونية، وهي آخر من عرف الرافعي، فكانت مصدر إلهامه في بعض مقالاته في "وحي القلم". ففي /3/شباط 1931م، يذكر الرافعي في رسالة إلى صديقه محمود أبو رية أن اسم الشيطانة الجديدة هو "سونية" وأنها على جمال رائع وظرف أروع، وأنها كانت تصلح ملهمة لإبداع كتاب ثمين لولا أن هناك ما هو أثمن، وأنه أصبح الآن لا يحسن كتابة شيء للشياطين، وأنه ملَّ جداً(5).

إلا أن كل هؤلاء النسوة يغطي على وجودهن في حياة الرافعي ملهمتان هما: ماري يني، ومي زيادة.

إن ذكر هؤلاء الملهمات الخمس لا يعني أنه اقتصر عليهن في إلهامه، فهناك نساء أخريات في حياته، وهؤلاء الخمس هنّ المؤثرات تأثيراً مباشراً، وخاصة ماري يني ومي زيادة، يقول العريان متكلماً عن الرافعي: ((وعلى مثال هذا الحب كم كانت له حبيبات، وكم أنجبن من ثمرات؛ وإنه ليخيل إليّ أن الرافعي كان كلما أحسّ حاجة إلى الحب راح يفتش عن واحدة يقول لها: تعالي نتحاب، لأن في نفسي شعراً أريد أن أنظمه أو رسالة في الحب أريد أن أكتبها...! ولقد سمعته مرة يقولها لإحداهن... وسمعت إحداهن مرة تقول له: متى أراني في مجلسك مرة لتكتب عني رسالة في ورقة ورد))(6).

وقد كان الرافعي مرحاً في حضور النساء، له في مجالسهن دعابة وفكاهة، تخرج السيدة الرزان عن وقارها على ما يزعم العريان(7).

ولعل الرافعي قد استلهم بعض رسائله في الحب من صورة ملكة جمال تركية آنذاك كريمان هانم خالص، وضعها على

مكتبه إلى جانب صورتي الشيخ محمد عبده والرياضي صاندو، ولما سأله العريان عن ذلك، قال له الرافعي وقد أشار إلى صورتي محمد عبدو وصاندو: ((هاتان قوتان تعملان في نفسي، قوّة في روحي وقوة في جسدي!))، ولما سأله عن صورة ملكة الجمال، قال له: ((وهذه! ما أجملها، انظر ألا تقرأ شعراً مسطوراً على هذا الجبين؟!))(8).

وقد زارت مصر في أوائل عام 1932م، ورآها الرافعي في حفلة التكريم التي أقامتها لها جريدة "السياسة"، وقال: إنه رغم نقمته ((على سفور المرأة المسلمة راضٍ عن سفور هذه بخصوصها، لأنها أشبه بتسبيحة إلهية في شكل إنساني))(9)، ولعلها التي استلهم منها عنوان رسالة في "أوراق الورد"، عنوانها "رسم الحبيبة"(10).

إن كتب الرافعي النثرية يبدو فيها أثر كل من ماري يني ومي زيادة أكثر من الأخريات. وسنحاول دراسة أثر كل منهما في تلك الكتب، مستعينين بما ورد في رسائله الشخصية، وفي مجالسه الخاصة . ولعل ذلك الأثر هو ما جعل تلميذه العريان يقتنع بقصة الحب المتبادل بين أستاذه الرافعي ومي زيادة ويدافع عنها(11) . وإن لم يصرح الرافعي باسميهما تصريحاً مباشراً.

1 . الرافعي وماري يني:

يذكر الرافعي أن التي ألهمته "حديث القمر" فتاة تدعى ماري يني، التقاها في بحمدون بلبنان سنة 1912م، يوم ذهب يستريح بعد تأليف الجزء الأول من "تاريخ آداب العرب"، الذي انقطع له مابين سنتي 1909 و1912م، وكانت شاعرة جرى بينه وبينها كلام طويل(12)، فأعجب بها الرافعي أشد الإعجاب، حتى وصفها في "السحاب الأحمر"، قائلاً:

((رأيت وجه فتاة عرفتها قديماً في ربوة لبنان، ينتهي الوصف إلى جمالها ثم يقف، كنت أرى الشمس كأنما تجري في شعرها ذهباً، وتتوقد في خدها ياقوتاً، وتسطع من ثغرها لؤلؤة...)).(13).

وتكلم عنها مرة أخرى في "رسائل الأحزان"، فذكر أن صاحبة هذه الرسائل سورية مسيحية عرفتها في لبنان (14). كما أشار إليها في "أوراق الورد"، وذكر أن القارئ يعلم من "رسائل الأحزان": ((أن الحبيبة شاعرة روحانية، تسمو هي وصاحبها بالحب فوق المادة، ولا يريدان إلا وحي النفس الجميلة للنفس الجميلة)).(15).

وقد استمرت هذه العلاقة بين الرافعي وماري يني فترة طويلة، تبادلا خلالها الرسائل، هو عن طريق كتبه النثرية ابتداءً من "حديث القمر" إلى "رسائل الأحزان"، و"السحاب الأحمر"، مروراً بـ"أوراق الورد"، وهي عن طريق الرسائل الخاصة التي كانت ترسلها إليه. وقد أورد بعضها مصطفى البدري، حينما قام بدراسة الرافعي، ففي 6/حزيران/1924م كتبت "ماري يني" إليه قائلة: ((أأنساك؟! قد أتسامح للذاكرة أن تستبد بي ما شاءت، ولكني لا أجيز لها أن تتعدى هذا الحد المقدس، في جعل نفسها حاجزاً بيني وبين صديق أفاخر به سراً وجهراً، وأغار من نفسي في نصيب منه..... هذه مكانتك من نفسي، وهي مع سعتها قليلة في نظري إلى جانب ما تستحق.... شكري لمقامك الجميل أحسُّ به إحساساً، وأعجز عنه تعبيراً، فهل كنت رسول نفسك لنفسك وقبلت مني كل شعور الإعجاب والاحترام!.... ماري)).(16).

وفي 20/شباط/1925م، تقول: ((تكلّم وأطل... فبي شوق إلى سماعك مهما أطلت!.... إن مقامك هو لك، فلن ينازعك فيه منازع!))، وفي 17/أيلول/1925م، تقول: ((أنا لا أملّ قط سماعك... فهل أنت مثلي...)).(17).

وفي 1/نيسان/1926م، كتبت إلى الرافعي تُعْلِمه بخطبتها من إبراهيم عطا الله، وتعلمه بمجيئها إلى مصر لزيارته، تقول: ((في أواخر أيار أحلم بمرآك وزيارتك مع رفيق جديد سيحملني إلى المهجر، ولعله الرجل الذي قذفت به الأقدار ليجعل في حياتي تطوراً جديداً لم أكن أحلم به..... أنا مندفعة إلى الرضا اليوم بحكم الواجب والعقل، أما العاطفة فأرجو أن يكون لها عمل في وقت قريب.... أنت لا تزال صديقي الغالي، فثق بمركزك الذي لا تزعزعه تطورات الحياة..... تحيتي إليك تزداد إخلاصاً ونقاءً)).(18).

وقد نشرت مجلة "منيرفا" في صفحتها الأولى صورة عقد قران ماري عبده يني وإبراهيم عطا الله، ثم غادرت ماري يني مع زوجها بيروت إلى الإسكندرية، وزارت الرافعي في طنطا(19)، ثم هاجرت إلى أمريكا لتشتغل بالصحافة العربية هناك(20).

ولم تنقطع الكتابة بين الرافعي وماري يني بعد أن هاجرت إلى أمريكا، فعندما أشارت صحيفة "المقتطف" في 6/نيسان/1926م، إلى مشروع كتاب "أوراق الورد"، في باب الأخبار العلمية (21)، أرسلت له رسالة تعاتبه فيها، لِمَ لا يذكرها

بنسخة؟! وذلك في 7/تشرين الأول/1929م، تقول: ((أريد نسخة برجوع البريد، وأريدها مزينة بآية من يدك.... ولا إخالك إلا ملبياً نداء هذه الصديقة التي تحمل من فضلك ما يجعلها مدينة لك أبداً، كما أنت مدين لي بأرجحية إخلاصي... أتنكر؟!.... ماري)).(22).

2 . الرافعي ومي زيادة:

كان الرافعي قد تخطى العقد الرابع من عمره بنحو ثلاث سنوات عندما التقى بالآنسة مي زيادة (1886-1941) في أوائل عام 1923م، وهي في منتصف العقد الثالث من عمرها، وكانت مي تلتقي في ندوتها بحشد كبير من الأدباء، فتخاطبهم واحداً واحداً، وتدير دفة الحديث بينهم بلباقة وبراعة يحسدها عليها كبار أهل الفصاحة واللسن. وعلى الرغم من ذلك فإن شخصيتها لم تكن تخلو من تناقض، فقد كانت تبدو في مظهرين مختلفين أشد الاختلاف، الأول يوحي بالألفة والاجتماع، حيث تدير في بيتها المناقشات بين الجنسين، وتلتقي بالرجال، وتنظم الاجتماعات، والثاني، تبدو فيه مي التي تؤثر الوحدة، وتلح على نفسها بالعزلة، وهو مظهر كان ينمو شيئاً فشيئاً أول الأمر، ولكنه سرعان ما أصبح ملحاً في آخر عمرها.(23).

بدأت مي حياتها الأدبية برعاية والديها وتشجيعهما، إذ كانت وحيدتهما، وهذا ما جعل شخصيتها منطلقة في شبابها، ولكن الأيام حملت لها الآلام والمصائب دفعة واحدة، إذ فقدت والداها، ثم صديقها جبران، ثم أمها، ولعل أكثر الآلام قسوة ظلم ذويها ومحاولتهم الاستيلاء على ثروتها، وقد بدا ظلمهم في أبشع صورة حين وضعوها في مصحة للأمراض العقلية، ولولا تبني الأديب أمين الريحاني قضيتها، ومساندة الصحافة الحرة لها، لقضت مي حياتها كلها في هذه المصحة.

عاشت مي زمانين مختلفين: الأول:مرحلة الشباب، حيث كانت تتمتع بالدفء العائلي والثقافي مع الأدباء والشعراء. والثاني: مرحلة الكهولة، حيث فقدت الأسرة والشباب وبدأ الأقارب حملتهم المسعورة لتجريدها من ممتلكاتها(24).

وقد كانت ندوتها من أشهر الندوات في الوطن العربي، يرتادها كبار الأدباء سواء أكانوا من مصر أم من الأقطار العربية الأخرى، من أمثال: أحمد لطفي السيد، وسلامة موسى، وأنطوان الجميل، وشبلي الشميل، وخليل مطران، وأحمد زكي باشا، والأمير مصطفى الشهابي، وإسماعيل صبري الذي نظم في ندوة مي هذين البيتين:

روحي على بعض دور الحي حائمة ... كظامئ الطير تواقاً إلى الماء

إن لم أمتع بمي ناظري غدا ... لا كان صبحك يا يوم الثلاثاء

ومنهم ولي الدين يكن، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، ومصطفى صادق الرافعي، وغيرهم(25).

ويبدو أن الرافعي قد تحرج من اتصاله بمي، وبخاصة بعد أن أخذ يتردد إلى صالونها كل يوم ثلاثاء، فقد كان في ذلك الوقت متزوجاً، وهو ما أوقعه في حيرة بين زوجته وبين مي زيادة(26)، وظل في هذه الحيرة إلى أن ذهب يوماً إلى ندوتها، وكان في مجلسها الشاعر إسماعيل صبري، تحدثه ويحدثها، ودخل الرافعي، فوقفت له حتى جلس، ثم عادت إلى شاعرها لتتم حديثاً بدأته، وجلس الرافعي مسترئياً ينظر، وأبطأت به الوحدة، وثقل عليه أن تكون لغيره أحوج مما يكون إليها، ونظر إلى نفسه وإلى صاحبه، وقالت له نفسه: ((ما أنت هنا وهي لا توليك من عنايتها بعض ما تولي الضيف....؟)). فاحمر وجهه، وغلى دمه، ثم وقف واتخذ طريقه إلى الباب، واستمهلته فما تلبث، وكتب إليها كتاب القطيعة؛ كما روى العريان(27)..

ولسنا ندري إن كان هذا هو السبب في تلك القطيعة، أم أنه كان نتيجة إحساسه بواجبه تجاه زوجه؟ ذلك أن الرافعي ((لم يطب قلباً إلا بعد أن ألقى بخبر حبه إلى زوجته المثالية، وصار لا يكتب لمحبوبته رسالة إلا وتطلع عليها زوجته التي تعرف سلامة نيته، كما تفهم موقف تلك المحبوبة الأدبية من رواد مجلسها الأدبي الرفيع)).(28).

إلا أن التفسير الأول لا يغيبن عن بالنا، وقد عرفنا لدى الرافعي مواقف مشابهة تقوم على رد فعل غاضب تجاه تصرف الطرف الآخر، من ذلك مثلاً، أنه كان على موعد مع الإبراشي باشا . وزير الخاصة الملكية في عهد الملك فؤاد في عام 1930م . حيث جلس الرافعي طويلاً منتظراً أن يؤذن له في الدخول، وطال انتظاره ثلاث ساعات، فما كان من الرافعي إلا أن دفع باب

الإبراشي باشا بالعصا ودخل عليه من غير استئذان، وتكلم معه بعنف. مدعياً أنه حفظ كرامته وصان نفسه، وهو ما دعاه إلى وصف ذلك الموقف فيما بعد بقوله: ((.... لا أكذب يا بني، إنّ فيّ لحماقة... إن صرامة عمر بن الخطاب قد انحدرت إليّ في أصلاب أجدادي من النسب البعيد؛ ولكن صرامة عمر حين انحدرت إليَّ صارت

حماقة؛ فهذه الحماقة عندي، يا بني، هي تلك البقية من صرامة عمر، بعدما تخطت إليّ هذا الزمن البعيد في تاريخ الأجيال....!)).(29).

وكما اعترف الرافعي بحماقته، وأظهر ندمه بعد موقفه مع الإبراشي باشا، اعترف بحماقته وندمه بعد موقفه مع مي زيادة عندما خرج من مجلسها الأدبي غاضباً، فكان ما يأنس إلى صديق حين يتحدث إليه فيما كان بينه وبينها، فيقول: ((... هل يعود ذلك الماضي؟ إنها حماقتي وكبريائي، ليتني لم أفعل، ليت....! ثم ينصرف عن محدثه إلى ذكرياته ويطول الصمت)).(30).

وكان الرافعي بعد كل ذلك يأمل بعودة العلاقة بينهما إلى سابق عهدها، يقول العريان: ((ولقيت الرافعي في خريف سنة 1932م، فتسرحنا في الحديث عن الحب، فكشف لي عن صدره في عبارات محمومة، وكلمات ترتعش، ثم قال: .... وإن صوتاً ليهتف بي من الغيب أن الماضي سيعود، وأنني سألقاها، ويكون ذلك في تمام عشر سنين من رسالة القطيعة في يناير [كانون الثاني] سنة 1934م.... وأخذ يقبض أصابعه ويبسطها، ثم قال: نعم، بعد أربعة عشر شهراً، في تمام السنة العاشرة، منذ فارقتها مغضباً، سنلتقي ثانية، ويعود ذلك الماضي الجميل. إنها تنتظر، وإنني أنتظر....!، وظل على هذا اليقين أشهراً وهو يحصي الأيام والأسابيع كأنه منها على ميعاد، ومضت السنوات العشر، ومضى أربعون شهراً بعدها، وما تحقق أمله في اللقاء، حتى لقي الله...!)).(31).

يبدو أن الرافعي برع في إقناع العريان بقصة الحب المتبادل بينه وبين مي زيادة، حيث استوفى شروط الرواية التمثيلية في الحب. وقد كان العريان شاباً، ومن السهل على الرافعي أن يقنعه بأنه عاشق مستهام، ففي كتاب العريان "حياة الرافعي" آراء متناقضة عن حب الرافعي لمي تجعلنا نشك في صدق هذا الحب. بيد أن العريان يعرض رأياً نعتقد معه بصحته، وهو أن حب الرافعي لمي لم يكن حب الجسد للجسد، وإنما هو حب الروح للروح، وحب الحكمة للحكمة(32). وهذا ما يؤكده صديقه محمود أبو رية، فالحب بينهما لم يكن حباً مادياً يصلُ جسماً بجسم، وإنما كان حباً روحانياً تستوحي فيه الروح من بهاء المحبوبة وجمالها آيات الحب العذري(33). إن قصة الحب بين الرافعي ومي قد أثارت جدلاً كبيراً بين الكتاب والدارسين فاختلفت وقائعها وتضاربت رواياتها(34)، ونعتقد أن حبه حب فكري، لا يتجاوز حدود الروح، ومي زيادة لم تكن أكثر من ملهمة للرافعي.

لقد ولّدت ندوة مي زيادة الحب في قلوب الأدباء والمفكرين والكتاب، فانتشرت الآراء المتضاربة حول هذا الحب الذي كان بينهم وبين الأديبة مي زيادة، فمن قائل: إنها بادلت الحب جبران خليل جبران، ومن القائل: إنه الرافعي، ومن قائل: إنه العقاد، ومن قائل إنه شبيلي الشمّيل أو ولي الدين يكن... الخ..

ومن ذلك زعم صاحب كتاب "أحاديث عن مي زيادة"، حيث ذهب إلى أن الحب بين مي والعقاد متبادل، وأورد مقالين لطاهر الطناحي يؤكدان ذلك، وقد اعتمد الطناجي على تصريح العقاد، مورداً رسائل بين مي والعقاد دون توثيق، وهي تصور هيام مي بالعقاد لا العكس، وهذا الحب انتهى عندما علمت مي أن هنالك شخصية تسمى سارة تنافسها على هذا الحب، مما أدى إلى قطيعة بين مي والعقاد، وانعزالها من ثم عن الناس(35).

بيد أن المسألة التي تستوقفنا في هذا الكتاب هي وجود كشّاف ضمّ رسائل مي الشخصية من غير أن يكون للعقاد ذكر في هذا الكشاف، بينما أورد المؤلف رسائل لجبران خليل جبران، وولي الدين يكن،

وشبلي الشمّيل، ومصطفى صادق الرافعي، وغيرهم.

وقد رجحت بعض الدراسات العلاقة العاطفية بينها وبين جبران، منها كتاب "رواية الحب السماوي بين جبران خليل جبران ومي زيادة"(36)، حيث اعتمدت الكاتبة على التوثيق (رسائل جبران) والتخييل، إذ رصدت عبر الخيال ردود فعل مي في أثناء القراءة، ورجحت العلاقة العاطفية بينهما، وأثبتته بوسائل فنية وتوثيقية.

وقد ورد في كتاب "الشعلة الزرقاء" معظم رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة. حيث دلّت هذه الرسائل على أن المراسلة بينهما أخذت طابعاً فكرياً في بداية أمرها، لكنها مع الأيام نسجت بينهما علاقة عاطفية تجاوزت مرحلة الصداقة. الأمر الذي دفع جبران إلى التصريح بحبه لمي، وذلك في رسالة طويلة أرسلها إليها بتاريخ 5 تشرين الأول 1923م، يقول فيها: ((أنتِ تحيين فيَّ،

وأنا أحيا فيكِ، أنتِ تعلمين ذلك، وأنا أعلم ذلك)).(37).

وبعد أشهر أرسلت مي إلى جبران بتاريخ 1924/1/15م، رسالة صرّحت بميلها العاطفي نحو جبران، تقول: ((غابت الشمس وراء الأفق، ومن خلال السحب العجيبة والأشكال والألوان حصحصت نجمة لامعة، نجمة واحدة هي الزهرة، آلهة الحب. أترى يسكنها كأرضنا بشر يحبون ويتشوقون؟ ربما وجد فيها من هي مثلي، لها واحد: جبران، حلو بعيد بعيد، هو القريب القريب، تكتب إليه الآن والشفق يملأ الفضاء، وتعلم أن الظلام يخلف الشفق، وأن النور يتبع الظلام، وأن الليل سيخلف النهار، والنهار سيتبع الليل مرات كثيرة، قبل أن ترى الذي تحبه، فتتسرب إليها وحشة الشفق، وكل وحشة الليل، فتلقي بالقلم جانباً لتحتمي من الوحشة في اسم واحد: جبران)).(38).

بيد أن المسألة التي تستوقفنا في هذه العلاقة، هي المقالة الذاتية التي جعلت مي زيادة عنوانها: أنت أيها الغريب، حيث لم تُحدد هوية الحبيب، أهو جبران الذي لم يرها ولم تره، أم الرافعي أم العقاد، أم غيرهم...؟ تقول مي: ((لي ثقة موثقة، وقلبي الفتى يفيض دموعاً، سأفزع إلى رحمتك عند إخفاق الأماني، وأبثك شكوى أحزاني، أنا التي تراني طروبة طيارة، وأحصي لك الأثقال التي قوست كتفي، وحنت رأسي منذ فجر أيامي، أنا التي أسير محفوفة بجناحين، متوجة بأكاليل)) من هذا الذي تحنُّ إليه وتفزع، وتبثه شكوى أحزانها وتقول له: ((سأدعوك أبي وأمي، متهيبة فيك سطوة الجبار، وتأثير الآمر، سأدعوك قومي وعشيرتي، أنا التي أعلم أن هؤلاء ليسوا دوماً بالمحبين، وسأدعوك أخي وصديقي، أنا التي لا أخ لي ولا صديق، وسأطلعك على ضعفي واحتياجي إلى المعونة، أنا التي تتخيل فيّ قوة الأبطال، ومناعة الصناديد! وسأبين لك افتقاري إلى العطف والحنان، ثم أبكي أمامك وأنت لا تدري))(39)؟..

ولكن ثمة قضية ينبغي أن تثار، ذلك أن الرافعي قد أورد هذه المقالة الذاتية (40) في كتابه "أوراق الورد"، وزعم أنها جواب لرسالة بعثها إليها بعنوان: "أما قبل" يقول الرافعي: ((حدثنا الصديق قال: لما بعثت إليها برسالة "أما قبل" لم يكن جوابها غير أن أهدت إليَّ كتاباً مطبوعاً، ولم تزد على أن كتبت على غلافه هذه الكلمات: أما بعد، فإليك يا صديق جواب "أما قبل"، والسلام!)).(41). فها هنا نكتشف في طي كلامه تصريحاً إلى مي زيادة، لأن الرسالة الموجودة في كتابها "ظلمات وأشعة". أكان هذا نوعاً من التراسل الفني بين الرافعي ومي؟! ففي الأول من حزيران عام 1930م يقول الرافعي لصديقه محمود أبو رية إنه وجد رسالة هامة جداً من صاحبة الرسائل، ويوحي له بأنه سيضم هذه الرسالة إلى "أوراق الورد"(42).

وقد ذهبت وداد السكاكيني وماجدة حمّود إلى أن هذه المقالة موجهة من مي زيادة إلى جبران خليل جبران لا إلى الرافعي(43).

وينبغي، هنا، أن ننظر إلى عامل الزمن، فكتاب "أوراق الورد" ظهر في طبعته الأولى عام 1931م(44)، ومي زيادة ما تزال تمارس نشاطها الأدبي والفكري، ولابد أنها علمت بهذه الرسالة التي أوردها الرافعي، وقد توفيت عام 1941م، فهناك عشر سنوات من صدور الكتاب إلى وفاتها، وهي فترة كافية للرد، بيد أننا لم نسمع منها أي ردّ، أكان عدم ردها نوعاً من اللا مبالاة أم غير ذلك؟!...

إننا لا نسعى إلى نسج علاقة عاطفية بين الرافعي ومي، وليس هناك من سبيل إلى إثبات هذه العلاقة إلا الظن، والظن لا يغني من الحق شيئاً. وإن كنا نرجح أن العلاقة بينهما كانت صوفية تقترب من مفهوم الحب العقلي. فقد أحب الرافعي وهو متزوج وتحرج من هذا الحب، فصارح زوجته وأخبرها أنه حب بريء لا مقصد من ورائه، فما كان منها إلا أن أذنت له، لأنها علمت حسن نيته، فكيف تقرأ رسائله، كما تقرأ رسائلها (45)، وعلمت أنه حب سام ولا حرمة فيه، وهذا دليل على أن حب مي لم يكن بالنسبة إلى الرافعي إلا محرضاً جمالياً وفنياً.

وربما استطعنا القول: إن أدباء ندوتها الذين نسجوا قصصاً عاطفية بينهم وبين مي، لم يكن تعلقهم بها لشخصها، أو لأنها كانت تمثل أنموذج المرأة العربية الجريئة التي أقدمت على فتح ندوتها في ذلك الزمان والمكان، وإنما كان تعلقهم. على الأرجح. بالشهرة، فقد بلغت شهرة صاحبتها أصقاع العالم العربي، ووصلت إلى الهند، ولعل بعضهم حاول أن يمتلك قلب مي وصولاً إلى تلك الشهرة.

والدليل على ذلك أن رواد تلك الندوة ما عادوا يولون مي أي اهتمام بعدما خرجت من المشفى، وكبر سنها، وأغلقت ندوتها، وعانت من آلام الوحدة والانعزال ما عانت.

إذا كان الأمر على ما تقدم، فإن ملهمة الرافعي في كل كتبه النثرية واحدة، أو إن هناك واحدة لا ينساها تسهم في إبداعه. ومن عَجَب أن الرافعي يجعل كتبه الثلاثة الأولى سلسلة متكاملة . يعني "حديث القمر" و"رسائل الأحزان"، و"السحاب الأحمر" . مؤكداً أن موضوعها الجمال والحب، وأنها مستوحاة كلها، يقول: ((كَتبت "رسائل الأحزان" في نيف وعشرين يوماً، وكتب "حديث القمر" في أربعين" وكتاب "السحاب" في شهرين، وهي الكتب الثلاثة التي جعلناها الجمال والحب، وكلها مستوحاة)).(46).

وبعد ذلك يجعل السلسلة الثلاثية مؤلفة من كتبه الأخيرة . أي "رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر" و"أوراق الورد" . يقول في مقدمة كتابه "أوراق الورد": ((هذا الديوان من الرسائل تكملة على كتابين خرجا من قبل، وهما "رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر" فجملة آرائنا في فلسفة الجمال والحب وأوصافهما هي هذه الكتب الثلاثة)).(47). وهذا تعارض بين آراء الرافعي السابقة واللاحقة، ولعلّ ذلك يرجح أن السلسلة رباعية لا ثلاثية؛ أولاها وأساسها "حديث القمر".

من خلال ما تقدم فإننا لا نفهم موقف الذين يؤكدون أنّ الكتب الثلاثة الأخيرة جميعاً . "رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر"، و"أوراق الورد" . من وحي مي زيادة (48)، مع أن الرافعي نفسه ينسب إلهامه فيها إلى ماري يني صاحبة "حديث القمر" التي عرفها قبل أن يعرف مي زيادة في وقت متأخر، وبالتحديد بعد الحفل التأبيني الذي أقيم لفرح أنطون (ت1922م)، كما تؤكد مي نفسها(49)، وهو لا يذكرها في رسائله إلى صديقه محمود أبو رية إلا ابتداء من عام 1924م بعيد تأليف "رسائل الأحزان"(50)، صحيح أنه قد يكون لمي نصيب من هذه الرسائل، لكن النصيب الأوفى كان، على ما يبدو، للأخرى(51).

ونعتقد أن أثر كل من مي وماري يني في إبداعه النثري كان بالغاً، وقد اعتبره الرافعي وصل حد المرض. فهو يخبر صديقه أبا رية في 8/كانون الأول/1924م، أن مرضه سوري(52). ولا ندري أكان يقصد أن سبب مرضه ماري يني التي تعرّفها في بحمدون بلبنان، أم مي زيادة التي كانت تعيش وقتئذٍ في مصر؟

ويقول الرافعي: إن موضوع "رسائل الأحزان" هو تلك الفتاة السورية المسيحية التي عرفها بلبنان (53)، أي ماري يني، وهي نفسها كان من وحيها أول كتب الرافعي النثرية، وهو كتاب "حديث القمر"، بعد أن عاد من لبنان سنة 1912م(54) وقد جرى فيه على الأسلوب الرمزي في الكلام على الحب(55).

لكن الرافعي يخبر صديقه محمود أبو رية في 22/شباط/1925م أن كتاب "السحاب الأحمر" قد أغضب صاحبة "رسائل الأحزان" غضباً شديداً(56). وهذا يعني أن الرافعي كان على صلة بهذه المرأة، أو قريباً منها، والأرجح أنها مي زيادة. وهذا يخالف ما ذهب إليه في "رسائل الأحزان" من أنها تلك التي عرفها في لبنان، والتقاها في مصر.

وفي 9/نيسان/1925م، يخبر الرافعي صديقه أبا رية بأن الفرق عظيم بين "هذه" و"الأخرى". ويفسر أبو رية ذلك بأن المقصود بهذه هي مي زيادة. وبالأخرى صاحبة مجلة منيرفا ماري يني(57).

وفي 14/ نيسان/ 1930م، يشير إلى أن همه الوحيد هو الفراغ من كتاب الشيطانة، فقد تعب منه تعباً شديداً، ويؤكد أبو رية أن الشيطانة المقصودة هي مي، والكتاب هو "أوراق الورد"(58). وهذا ما يدعونا إلى القول: "إن مي زيادة ليست إلا شيطانة شعر، وإن حبه لها حب فكري جمالي.

وفي 17/كانون الثاني/ 1931م، يعلن الرافعي أن تاريخ صاحبة فلسفة الجمال قد انتهى، متسائلاً: هل يبدأ تاريخ جديد لصاحبة فلسفة أخرى؟ ويرجح ذلك، مؤكداً أن الأولى لم يعد لها أي شأن الآن، وهي لا تساوي من الثانية شيئاً! ويتساءل: هل يبدأ للثانية تاريخ وفلسفة؟ فيقول: إن أولاهما كان أمس فقط في مصر، أي في 16/كانون الثاني/ 1931م.

ويؤكد أبو رية أن هذا دليل قاطع على أن الرافعي كان قد انصرف عن حب مي، وأن حبه لها كان حباً أفلاطونياً فلسفياً لا يهدف من ورائه متعة الجسد(59).

وفي 3/شباط/ 1931م، يصرح باسم الشيطانة الجديدة وهو سونية، ويقول: إنها على جمال رائع، وظرف أروع، وكانت تصلح مادة لكتاب ثمين، لولا أنه ملّ جداً(60).

وكأن الرافعي حين كتب ما كتب كان يستلهم مي زيادة مرة، ويستلهم ماري يني مرة أخرى، محاولاً أن يموه علينا الأمر، صارفاً النظر عن الملهمة الحقيقية. وإن كان أثر ماري يني ظاهراً بوضوح في كتبه النثرية، وخاصة الثلاثة الأولى من الكتب الآتية: "حديث القمر" و"رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر" و"أوراق الورد". لكن أثر مي زيادة ظهر بوضوح في "أوراق الورد"؛

وخاصة في الرسالة التي زعم الرافعي أنها جواب من مي على رسالة بعثها إليها بعنوان "أما قبل"(61). وفي الكتاب نفسه يشعرنا في فصل "وهم الجمال" بالتشفي من امرأة عجوز مريضة(62). وربما انطبق هذا على مي زيادة، لأن ماري يني كانت قد رحلت إلى أمريكا مع زوجها، وأي داعٍ للشماتة من مرضها وهرمها؟!..

ونستطيع من كلام الرافعي الشعور بأن مي زيادة كغيرها شيطانة شعر لا يلبث أن ينتقل إلى غيرها. يؤيد ذلك ما رواه محمود أبو رية بأن صاحبة "فلسفة الجمال" قد انتهى تاريخها، وأن الشيطانة الجديدة هي سونية(63). ويؤيده أيضاً ما رواه العريان نفسه 1935م حينما أراد الرافعي زيارة مي، وكانت يومئذٍ في نحو الخمسين، فلما ذَكَّر العريان: إنها لابد أن تكون عجوزاً، أجابه الرافعي: إنها أوفر شباباً منك. ولما ذكّره العريان بالزيارة في اليوم التالي غيّر رأيه، فلم يزرها، لأنه أقرّ بالحقيقة، وأراد أن يحذر على الماضي الجميل أن تتغير صورته في نفسه، يقول: ((بحسبي أنها في نفسي))(64).

أياً كانت الملهمة سواء أكانت مي زيادة أم ماري يني، فإن الصلة بين الرافعي الشاعر وملهمته ليست صلة مادية حقيقية، بل صلة روحانية، فهي .كما يرى الرافعي . ((شاعرة روحانية تسمو هي وصاحبها بالحب فوق المادة، ولا يريدان إلا وحي النفس الجميلة للنفس الجميلة))(65). وإن كنا نرجح أن الملهمة الحقيقية للرافعي هي المرأة بجوهرها الإلهي، وليست واحدة بعينها.

وهذا أمر يستوقفنا! فالملهمتان من بلاد الشام، وتحديداً من لبنان، ومن دين واحد هو المسيحية. أما كونهما من لبنان، فلعله الشوق والحنين إلى وطن أجداده، لأن الرافعي من طرابلس الشام(66). وأما كونهما مسيحيتين، فربما لأنهما أكثر تحرراً وجرأة من المسلمات، وربما كانت ندوة مي زيادة دليلاً على ذلك(67).

ياسر عبد الرحيم



■ الهوامش:

1 . أبو رية. محمود، (من رسائل الرافعي)، دار المعارف، مصر، 1969، ص/199، 213-222-223-235.

2 . ينظر: العريان. محمد سعيد، (حياة الرافعي)، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1955م، ص/ 97. ونشأت. كمال، (مصطفى صادق الرافعي)، سلسلة أعلام العرب، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968م، ص /37.

4 . ينظر:نشأت، (مصطفى صادق الرافعي)، ص/11. وحافظ عبد السلام هاشم، (الرافعي ومي)، وزارة الثقافة، مصر (د.ت)، ص /13، والعريان، (حياة الرافعي)، ص / 59 /60.

5 . أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص /223.

6 . العريان، (حياة الرافعي)، ص/97.

7 . العريان، (حياة الرافعي)، ص/98.

8 . المرجع نفسه، ص/ 335.

9 . حافظ، (الرافعي ومي)، ص /14.

10. الرافعي، (أوراق الورد)، ص/ 38-41.

11. العريان، (حياة الرافعي)، ص/120-125.

12- ينظر: العريان، (حياة الرافعي)، ص/74، والبدري، مصطفى، (الإمام مصطفى صادق الرافعي)، مطبعة البصري، بغداد، 1968م، ص/294.

13- الرافعي، مصطفى صادق، (السحاب الأحمر)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982، ص/1982،ص/29-30. ويعلق الرافعي في الحاشية قائلاً: "كان ذلك في سنة 1912، وكان تأليف هذا الفصل في سنة 1924".

14 . الرافعي، مصطفى صادق، (رسائل الأحزان)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982م، ص/34 الحاشية.

15 . الرافعي، (أوراق الورد)، ص/25 الحاشية.

16. البدري، (الإمام مصطفى صادق الرافعي)، ص/325.

17. المرجع نفسه، ص/326.

18. المرجع نفسه، ص/328.

19. المرجع نفسه، ص/.328

20. العريان، حياة الرافعي، ص/.131

21. أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص/ 185. وقد عدّ الرافعي ذلك إلزاماً له وقيداً، وخرج الكتاب سنة 1931م، ص/225.

22. البدري، (الإمام مصطفى صادق الرافعي)، ص /.329

23. لمزيد من التوسع ينظر: السكاكيني. وداد، (مي زيادة في حياتها وآثارها)، دار المعارف، مصر، 1969، ص/119-122، 175-176. وغريب. روز، (مي زيادة: التوهج والأفول)، مؤسسة نوفل، بيروت، 1978م، ص/30 ومابعد. والكزبري وبشروني، (الشعلة الزرقاء)، تح: سلمى الحفار الكزبري وسهيل بديع بشروني، وزارة الثقافة، دمشق، 1979م، ص/.20،16

24. ينظر: حمود. ماجدة،(وقفة نقدية مع مقالة الحب في حياة مي زيادة)، صحيفة الأسبوع الأدبي، ع/611/، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السبت: 1998/5/23م، ص/6. وغريب، (مي زيادة: التوهج والأفول)، ص/89-90، والسكاكيني (مي زيادة في حياتها وآثارها)، ص/174، 81-187. والكزبري وبشروني، (الشعلة الزرقاء)، ص/.26،20

25. ينظر: شرارة. عبد اللطيف، (مي زيادة)، دار صادر، بيروت، 1965م، ص/62 ومابعد.

وغريب، (مي زيادة: التوهج والأفول)، ص/17. والسكاكيني، (مي زيادة في حياتها وآثارها)، ص/118، 124-.140

26. ينظر: حافظ، (الرافعي ومي)، ص/14. ونشأت، (مصطفى صادق الرافعي)، ص/14-38.

27. العريان، (حياة الرافعي)، ص /.102

28. حافظ، (الرافعي ومي)،ص/13-14.

29. العريان، (حياة الرافعي)، ص/171-173. وينظر أيضاً قصته مع حافظ عامر في المرجع نفسه، ص/.339

30. العريان، (حياة الرافعي)، ص/.103

31. المرجع نفسه، ص/.113

32. المرجع نفسه، ص/.108

33. أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص/.10

34. العريان، (حياة الرافعي)، ص/121 ومابعد.

35. حمادة. حسين عمر، (أحاديث عن "مي زيادة")، دار قتيبة، دمشق، 1983م، ص/147، 171. 172 ومابعد.

36. حمود. ماجدة، (رواية الحب السماوي بين جبران خليل جبران ومي زيادة)، دار الأهالي، دمشق، 1997م، وينظر: مقدمة كتاب (الشعلة الزرقاء). وكتاب (مي زيادة: التوهج والأفول)، ص/140-.167

37. الكزبري وبشروني، (الشعلة الزرقاء)، ص/.130

38. المرجع نفسه، ص/23. وينظر : سعد فاروق، (باقات من حدائق مي)، منشورات زهير بعلبكي، بيروت، 1980م، ص/253-.254

39. زيادة، مي، (ظلمات واسعة)، دار بيروت، 1952م، فصل: أنت أيها الغريب، ص/93-.94

40. المرجع نفسه، ص/92، ومابعد. وينظر: الرافعي، (أوراق الورد)، ص/128، ومابعد.

41. الرافعي، (أوراق الورد)، ص/.127

42 . أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص .206

43. ينظر: السكاكيني، (مي زيادة في حياتها وآثارها)، ص/151-153. وحمّود، (وقفة نقدية مع مقالة الحب في حياة مي زيادة)، ص/.6

44. أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص/.225

45. حافظ، (الرافعي ومي)، ص/13-.14

46. الرافعي، (السحاب الأحمر)، ص/18، الحاشية.

47. الرافعي، (أوراق الورد)، ص/ 13. وينظر: حافظ، (الرافعي ومي). ص/77. والعريان ، (حياة الرافعي). ص/131.

48. من هؤلاء على سبيل المثال: السكاكيني، (مي زيادة في حياتها وآثارها)، ص/127. والعريان، (حياة الرافعي).ص/140،132،126. وحافظ، (الرافعي ومي)، ص/13-144،77،14-147،145، والشكعة. مصطفى. (مصطفى صادق الرافعي: كاتباً عربياً ومفكراً إسلامياً)، عالم الكتب، بيروت، 1983م، ص/25-27.

49. السكاكيني، (مي زيادة في حياتها وآثارها)، ص/204-205.
50. أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص/109،105-110.
51. ينظر: الجوزو، (مصطفى صادق الرافعي)، ص/61-62. يجب أن نعترف ابتداء أن أول من لفت النظر إلى هذه الفكرة هو مصطفى الجوزو في كتابه "مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية"، دار الأندلس، بيروت، 1985م. ينظر: ص/61-62، 92-94.
52. أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص/114.
53. الرافعي، (رسائل الأحزان)، ص / 34 الحاشية.
54. العريان، (حياة الرافعي)، ص/ 74.
55. ومنه استنتج مصطفى الجوزو نظريته التي تذهب إلى أن الرافعي أول الرمزيين العرب، بل ذهب إلى أن الرافعي من أوائل السورياليين في العالم، ينظر: الجوزو، (مصطفى صادق الرافعي: رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية)، ص/293- 295، 331، أول من لفت النظر إلى فكرة الرمزية في كتاب "حديث القمر"، كل من محمد سعيد العريان في كتابه حياة الرافعي)، ص/74، ثم كمال الحاج في رسالته التي قدمها للجامعة الأمريكية لنيل شهادة أستاذ في العلوم سنة 1946م، والتي بعنوان:"مصطفى صادق الرافعي وأدبه"، ص/8-10، ولعل بحثيهما في هذه الفكرة يفتقران إلى الدقة. بخلاف دراسة مصطفى الجوزو.
56. أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص/117.
57. أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص/121.
58. المصدر نفسه، ص/ 199.
59. المصدر نفسه، ص/220.
60. المصدر نفسه، ص/223.
61. الرافعي، (أوراق الورد)، ص/121، ومابعد و127 ومابعد. وينظر: زيادة، (ظلمات وأشعة)، ص/9493.
62. المصدر نفسه، ص/246 ومابعد.
63. أبو رية، (من رسائل الرافعي)، ص/220- 223.
64. العريان، (حياة الرافعي)، ص/105-106.
65. الرافعي، (أوراق الورد)، ص/25 الحاشية.
66. العريان، (حياة الرافعي)، ص/23.
67. يبدو من خلال علاقة الرافعي بماري يني ومي زيادة المسيحيتين أنه لم يكن يثير جدلاً مذهبياً أو صراعاً دينياً، وإنما كان يلجأ إلى الموضوعات الاعتقادية المقارنة التي ينتصر فيها للعقل العربي المؤمن.



متابعات... متابعات... متابعات

ألوان مكتوبة

" مدخل إلى الألوان في الشعر "..

الشاعر يلوّن خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحته، بيد أن الشاعر لا ريشة له ولا أصباغ وإنما هي البنى الإفرادية التي تحوّل الجامد إلى متحرك و/الأبيض . الأسود/ إلى ملوّن، فالشاعر أيّاً كان يوظف صوراً ملونة تضفي على خطابه الشعري جمالية خاصة تنبعث في كل ركن من أركان بُناه التركيبية وزيادة على ذلك فإنها تضيف انطباعاً لدى المتلقي بغض النظر عن التورية التي يستتر خلفها أو المجاز الذي يُقَنِّعُ كثيراً منها.

إن استخدام الألوان في الشعر خاصية لم ينفرد بها شاعر بعينه لكن منهم من استخدمها بذلك الزخم الذي يجعل منها عالماً تتفرد بها أعماله واستخدامها المباشر لها إنما كان لغاية بعينها فلا يمكن المرور على تجربة (آرثر رامبو) أو (غارسيا لوركا) على سبيل المثال دون الوقوف على المغامرة التجريدية في تلوين حروف الصوت (رامبو) ولا يمكننا أن نعامل تجربة لوركا كشاعر مجنون باللون كتجربة آخر

استخدم اللون بوصفه خصيصة تتمتع بها الأشياء، لذا فإن استخدام اللون في الشعر بشكل مباشر إنما يأخذ منحيين ونعني بالمباشر كأن يقول الشاعر (أخضر....أحمر.... أزرق....الخ). واستخدام الغير مباشر هو ترك انطباع لوني لدى المتلقي ويعني باللون هنا بوصفه نتاج حسي...

أما المنحنيان السالفان اللذان فرضهما الاستخدام المباشر للون فهما:

***أولاً:** استخدام عارض يفرضه حس الشاعر العميق وحبه للطبيعة وقدرته الفائقة في الوصف والزخرف ويدل على جودة صنعة الشاعر وموافقته لمفهوم المحاكاة إلى حدٍ ما في أن الصورة لدية من الجودة بحيث تقربنا من الصورة الحقيقية (الموصوفه) أكثر.. فأكثر..*

***ثانياً:** استخدام اللون لغاية ما والشاعر من خلال ذلك يستخدم تقانة الفن التشكيلي وفهمه المعمق لخصائص اللون على حامل لغوي من خلال الصورة الشعرية وهو بذلك يؤسس لجدلية التلقي البصري من خلال اللغة ويؤكد من خلال الألوان على أهمية ارتباط اللون بالموسيقا الشعرية حيث الانطباع الذي تخلّفهُ الألوان في النهاية هو انطباع موسيقي وبذلك يكون استخدام اللون بهذا الشكل مغامرة تجريدية للولوج في تفاصيل الموجودات والواقع كما أسلفنا بالنسبة (لآرثر رامبو).*

. اللون المباشر العارض:

كثيرة هي الأمثلة التي يمكن أن نوردها في استخدام اللون بهذا الشكل فمن أبيات البحتري في وصف إيوان كسرى مروراً بعمالقة الوصف كأحد أغراض الشعر العربي وانتهاءً بشعراء الغرب ابتداءً من شيلي ولورد بايرون وصولاً إلى آلفرد دي موسيه وفكتور هوغو لكننا آثرنا أن نورد مثالاً صارخاً يساعدنا في إيضاح ما نذهب إليه ألا وهو شعر الطبيعة الأندلسي، فلربما كانت عبارة (المقري) التي اختتم بها وصف الأندلس الفاتنة وجناتها الساحرة (ومحاسن الأندلس لا تستوفى بعبارة ومجاري فضلها لا يشق غباره"، لأكبر بيان على بواعث هذا الشعر، جبال خضراء، سهول واسعة، جداول وأنهار، أشجار تتفنن طيورها في بث ألحانها... على أن الشعراء لم يكونوا يستطيعون الاندماج بها والتعبير عن خفايا شعورهم نحوها ولذلك فقد أولوا الوصف المادي والعبث اللفظي جُلّ اهتمامهم فكان همهم وقد تأثروا بتيار التأنق والصنعة أن يصدروا صوراً هي أقرب ما تكون للمشهد الواقعي يقول ابن المعتز واصفاً الهلال:

انظـــر إلـــى حســـن هـــلال بـــدا	**يهتـــــك مـــــن أنـــــواره الحندســـــا**
كمنجــــلٍ صـــيغ مـــن فضــــة	**يحصــــــد زهـــــر الـــــدجى نرجســــا**

إن الشاعر هنا آية في رهافة الحس وحسن استقبال اللون فالهلال وقد رآه فضي اللون قاربه بالمنجل الذي يلمع في أيدي الحصادين لكنه هنا لا يحصد سوى زهر الغيم، وهذه الصورة على براعتها فإن استخدام اللون الفضي فيها لم يكن لغاية المزج وخلق نوع من مفارقة أو انسجام لوني لأن الصورة أساساً ذهبت إلى تشبيه الهلال بالمنجل وهذا التشبيه هو الذي أملى لوناً (فضي)، وهو جد موفق بين المنجل والهلال لكن الفضي نهاية هو لون المنجل الطبيعي.

وهذا ابن حمديس الصقلي يبدع في وصف غدير شقه نهر:

وزرقــاء فــي لــون السـماء تنبهـت	**لتحبكهـــا ريـــحٌ تهـــب مـــع الفجـــر**
يشـــق حشـــاها جـــدولٌ متكفـــلٌ	**بســـقي ريـــاض ألبســـت حلـــل الزهـــر**
كما طعـن المقـدام فـي الحـرب دارعـاً	**بغـض فشـقَّ الخصـر منـه إلـى الخصـر**
يريك رؤوسـاً منـه فـي جسـم حيـة	**سـقت مـن حيـاةٍ فـي حدائقـه الخضـر**

الألوان تتحرك مع الأشياء وفق خصائصها اللونية فالغدير أزرق والحديقة خضراء. وينطبق ذلك على ألوان ابن خفاجه في وصفه لإحدى المنتزهات:

ألقيـــتُ أرحلنـــا هنـــاك بقبـــة	**مضـــروية مـــن ســـرحةٍ غنـــاء**
وقسـمت طـرف العـين بـين ربـاوة	**مخضـــــرة وقـــــرارة زرقـــــاء**
وشـــريتها عـــذراء تحســـب أنهـــا	**معصـــورة مـــن وجنتـــي عـــذراء**
حمـــراء صـــافيه تطيـــب بنفســـها	**وغنائهـــا وخلائـــق النـــدماء**

وكذلك على ألوان ابن سهيل الإشبيلي في تصويره لجمال الطبيعة:

الأرض قـــد لبســـت رداءً أخضـــرا	**والطـــلُّ ينثـــر فـــي رباهـــا جـــوهرا**
هاجـت فخلـت الزهـر كـافوراً بهـا	**وحســبت فيهــا التــرب مســكاً أذفــرا**
وكـــأن سوســـنها يصـــافح وردهـــا	**ثغـــر يقبـــل منـــه خـــداً أحمـــرا**
والنهـــر مـــابين الريـــاض تخالـــه	**ســـيفاً تعلّـــق فـــي نجـــادٍ أخضـــرا**
وجـرت بصـفحتها الربـا فحسـبتها	**كفـــاً ينمّـــق فـــي الصـــحيفة أســـطرا**
وكأنـــه إذ لاح ناصـــع فضّـــةٍ	**جعلتـــه كـــف الشـــمس تبـــراً أصـــفرا**
والطيـــر قـــد قامـــت بـــه خطبـــاؤه	**لـــم تتخـــذ إلا الأراكـــة منبـــرا**

ويلاحظ من مثالنا الأخير وكافة الأمثلة التي سقناها بأنه لا يمكننا إعطاء أية دلالات للّون خارجة عن سياقها الطبيعي فلا يمكن أن يقدم لنا لون الماء الأصفر أية دلالة بعيدة عن تقانة الصنعة والقدرة الفائقة على الوصف فالشمس فعلاً تنعكس على صفحة الماء وتحيله إلى اللون الأصفر ولا يمكننا تحميل اللون في هذا السياق أيا من دلائله النفسيّة مثلاً من حيث أنه يمثل الغش والضعة والخداع، لكن عملية الوصف هنا اشترطت تحولاً أساسياً لا يستطيع أي شاعر تحاشيه في إعادة خلق الشيء من خلال الصورة الشعرية والتي هي أداة الشاعر في هذا التحول وهذا هو الخط الفاصل بين المنظر الطبيعي من حيث هو صورة وبين الصورة الشعرية من حيث هي أداة في القصيدة وكونها أداة التحول من الحالة الطبيعية إلى الحالة المكتوبة (الحالة الفنية)، وذلك يفرض على الشاعر في إطار هذا التحول لا أن يقول لك (هذا نهر) لأن ذلك لا ينسجم مع العملية الإبداعية من الأساس ولكي يستطيع أن يقول لك (هذا نهر) . وأنت لا تراه . استهلك منه ذلك ثلاثة أبيات فهو قارب لك النهر بالسيف أولاً لتدرك الشكل ثم أعطاك لون النهر الفضي وقد عكست الشمس عليه اللون الأصفر.

إن اللون على الرغم من تواتره الشديد في شعر الطبيعة الأندلسي إلا أنه يبقى مقيداً وعاجزاً عن أداء وظائفه التعبيرية والرمزية والبنيوية حيث أن وظائف أي لون تختلف باختلاف الحضارات والمجموعات البشرية بل حتى بين الأفراد ويطرح (غرهام

كولبير) مثالاً للتدليل على ذلك في إطار الوظيفة الرمزية للون في الرسم الديني البيزنطي في القرون الوسطى: "فالأزرق اللون الغالب على رداء العذراء الخارجي يرمز إلى النقاء والصفاء ويلّمح الأحمر إلى العاطفة البشرية والانهماك الدنيوي ويمثل الأخضر الخصب وحالة الأمومة بينما يستعمل الذهبي كأرضية للصورة ليرمز إلى ماهو مقدس"، ويشير أيضاً إلى أنه قبل ظهور الإيقونات المسيحية بزمن طويل صنع المصريون دوائر ذهبية تتطابق مع مفهومهم للسلطة المقدسة وهي رموز يرجح أنها استمدت من الجوانب الصوفية لنور الشمس والطاقة.

إنما سقنا أمثلة (كولبير) للتدليل على مايمكن للّون أن يحمل من دلالات ووظائف عجز الشعر الأندلسي عن مواكبتها والغوص في أعماقها.

. اللون المباشر المقصود:

ثمة أسئلة تتداح عند معالجتنا موضوع اللون المباشر المقصود الذي نعني به كما أسلفنا الشعراء الذين استخدموا تقنيات الفن التشكيلي من مزج وتغير في الأشكال ودرجات اللون الواحد وتقييمهم الدقيق لقيم اللون الشكلية، والنفسية، وقيم الظل والمساحات على حامل لغوي شعري من خلال الصورة الشعرية . حول علاقة الرسم بالشعر وما دور اللون في ذلك والذي يقود إلى علاقة البصري باللفظي، عملياً، ربما تكون عبارة الجاحظ: "الشعر ضرب من صناعة وجنس من تصوير". هي الوحيدة في النقد الأدبي عند العرب التي تحاول النظر إلى الشعر من حيث علاقته بفنٍ آخر وفيما عدا ذلك ظل الحديث عن الشعر محدداً بطبيعته الخاصة ولعل أقدم نص نعرفه في تاريخ النقد الأدبي . وقد سبق الجاحظ بكثير . يعود لـ(سيمونيدس الكيوسي) (556-468ق.م)، يقول: "الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وإن الرسم أو التصوير شعر صامت ثم (هوراس الروماني)(65-8ق.م)، ليؤكد كما يكون الرسم يكون الشعر. إن نص (سيمونيدس) يقودنا وبسرعة إلى علاقة اللفظي بالبصري وبالواقع إن معظم المناقشات الشائعة التي كانت تؤكد التناقض بين الاثنين حيث أن اللغة متسلسلة (متعاقبة) واعتيادية بينما الرؤية مباشرة، طبيعية وكلية، لكن الدراسات الحديثة تؤكد على أهمية النظر إلى الأعمال الفنية كأنساق للرموز وتعتبر النظرية الإشارية . (Semiotic- Theory) أهم المناحي المعرفية البارزة في السنوات الأخيرة حيث اعتبر (غودمان) وهو صاحب النظرية الأعمال الفنية أنساقاً من الرموز وقام بعقد مقارنات بين التمثيل البصري والوصف اللغوي (اللفظي) وأشار بأن قراءة اللوحات وقراءة النصوص تشتملان على عمليات تمييز وإحاطة بصرية ورغم النقد الذي وجه لهذه النظرية والذي تلخصه نظرية (جبسون)... "التقاط المعلومات" حيث اعتبر أن اللوحة هي عرض لمعلومات بصرية التي لا تتكون من نقاط لونية أو أشكال مألوفة ذات معانٍ محددة فقط بل تكون في تنظيم بصري ويجب أن يكون هناك طاقة تنبيه كافية في التنظيم البصري لاستثارة المستقبلات الحّسية ويضيف أن الإدراك البصري يقوم على أساس التقاط المعلومات وليس على أساس على عمليه استثارة الإحساس. رغم هذا النقد فإن نظرية (غودمان) تقودنا أكثر فأكثر إلى تبني بعض مفازاتها عند الحديث عن اللون في الشعر خاصة وأننا نميز نوعين من الرؤية عند وقوفنا أمام لوحة ما الأولى فيزيولوجية والثانية سيكولوجية تعطي المعنى الخاص الذي يقوم به المتذوق وعندما يقرأ أحدنا من خلال صورة شعرية لوناً ما (أحمر... أخضر....)، فإن ذلك لا يتم من خلال رؤية فيزيولوجية وإنما من خلال رؤية (سيكولوجية . إدراكية . معرفية) فالأعمى الذي يتلى على مسامعه لون ما لايمكن أن يحقق أي من الرؤيتين فهو لا يستطيع إدراك كنه هذا اللون لأنه لايعرفه بالتالي لا يمكن أن يخلق لديه أية حالة أو انطباع ولا يمكن أن تثير لديه كلمة (أحمر مثلاً)، أي نوع من الهيجان أو الغضب أو الألم...

من هنا تكمن أهمية التأكيد على علاقة اللفظي بالبصري وحول إمكانية قراءة الأعمال الشعرية التي تستخدم اللون قراءة بصرية وبرأينا أن الموضوع في النهاية قد يكون واحداً لكن الخلاف في الأدوات فأدوات الفنان في رسم شجرة مثلاً هي(الخط . اللون . الضوء...)، وأدوات الشاعر في وصفها هي (المجاز . الاستعارة) وقد بدا لنا أن هذا التقديم هام لفهم الآليات التي من خلالها تعاملنا مع الشعراء الذين استخدموا اللون بشكل مقصود في أعمالهم ولننتقل إلى مثال يوضح لنا ذلك وقد اخترنا غارسيا لوركا الإسباني لأننا وجدنا أن الشعر العربي الحديث يكاد يخلو من هكذا هواجس باستثناءات بسيطة قدمها نزارقباني وبعض من أشعار محمود درويش ورأينا محاولة جادة للشاعر السوري محمد عمران في ديوانه (الأزرق والأحمر) وتكاد تكون مزيدة لكنها غير كافية لاستقرار التجربة.

وغارسيا لوركا شاعر مجنون باللون إنه كما يقول (لوي بارو): قد يروقه أي موضوع شريطة أن يعطيه ذريعة لاستعمال

المسحات اللونية البراقة:

"خضراء.. خضراء

إني أحبك خضراء

الريح خضراء

الغصن أخضر

جسداً أخضر..... شعراً أخضر"..

إن هذا التلوين للأشياء يعكس فهماً معمقاً لخواص اللون الأخضر واستخدامه هذا التشكيل على حامل استعاري ودلالي إنما يدخل بين تقنيات التشكيل وتقنيات الدلالة والرمز فالجسد أو الشعر مثلاً لا يمكن أن يكونا في الواقع ذوي لون أخضر إلا أنهما صارا كذلك في القصيدة لأن الشاعر يبغي من خلال هذا التلوين الدلالة على أمور أخرى. ففي تتمة المقطع السابق المأخوذ من قصيدة "أغنية السائر في نومه".. يختار لوركا اللون الفضي البارد لعيون الصّبية التي يتحدث عنها هذا السائر في نومه:

على خصرها الظل

تحلم في شرفة

جسداً أخضر

شعراً أخضر

وعينين من فضةٍ باردة

إن هذا الاختيار إنما حفّزه اختيارٌ للون آخر يقابله مقابلة دقيقة وصريحة ونابع من تفاصيل الواقع والحياة فكان التمازج بين الأخضر والفضي البارد. ربما حقق هذا التمازج بين اللونين انسجاماً وتوافقاً تشكيلياً، لكن هل كانا كذلك على صعيد واقعية الموضوع ودلالاته هل يمكن مثلاً أن نجد صبية بعينين فضيتين هنا إيقاع هذين اللونين، واحتفاظهما بالحضور الحسي الملموس مع الإيغال في التجريد سيجعلنا ندرك في النهاية أن ذات العينين الفضيتين لم تكن سوى غرناطة ولنلاحظ الآن مدى روعة وجمالية هذا الانسجام بين الفضي والأخضر ضمن هذا الإطار. هذا ما نقصدُهُ باستخدام للّون لمغامرةٍ تجريدية للغوص في تفاصيل الموجودات والواقع.

إن نطاق استخدام لوركا للون الأخضر يشكل حالة جنون ويكفي لنستدل على ذلك بأن نحصي تواتر هذا اللون في ديوانه (الأغاني) فقط... إنه يكرره حوالي الأربعين مَرّةً ويقدم "جان كامب" تفسيراً طريفاً لذلك "ألا يمكن أن يكون ذكرى لعمامة النبي العربي (صلى الله عليه وسلم) الخضراء والتي كانت في وقت مضى مرفوعةً فوق كل مآذن غرناطة وعلى رماح المحاربين"..

إن لوركا إذ يتعامل مع اللون كتعامل العاشق مع معشوقته كل التدفق واللين... كل القوة والحنان حتى إنه بعد أن تنمو هذه المساحات اللونية بين أصابعه فإنها تتمرد وتنسكب على لغة القصيدة ككل، ولكن إذا بقيت تصوراتنا عن اللون بهذا الشكل أي أنه ينمو ويحدد هوية القصيدة سبقاً فإن في ذلك إجحافاً كبيراً... صحيح أن لوركا يركّز من خلال استخدامه اللون على سكب انفعالاته حارة ومتوقدة قبل أن يبردها العقل لكن حركيتهُ اللونية تكون أيضاً تابعة للموضوع المعالج فإما أن تتغير الألوان بتغير الحالات داخل القصيدة الواحدة، وإما أن يسيطر لون واحد على مجمل القصيدة يقول في قصيدته (ماءٌ راكدٌ):

"نظرت في عينيك

أفكر في روحك... دفلى بيضاء

نظرت في عينيك

أفكر في فمك... دفلى حمراء

نظرت في عينيكِ

وكنت ميّتةً... دفلى سوداء."..

إن تغير لون الدفلى من الأبيض إلى الأحمر إلى الأسود كان تبعاً لتغير الحالة ولم يكن بحال من الأحوال نوعاً من

(فانتازيا) لونيةٍ إن صح التعبير.

"ويقول في أغنية الفارس 1860"

في القمر الأسود للمهربين / الشقاةِ

تصطك المهاميز.

يا مهراً أسود

أنّى تأخذَ فارسك الميت".

لم يبق هنا على مساحة القصيدة سوى بقعة لون واحد على بياض الذهن والورق بقعة لون سوداء لقد بهتت كل الألوان وتحرك الأسود ناشراً عباءته على الأشياء والموجودات، ويكفي لدلالة أعمق وأشمل أن تطالع ديوان (شاعر في نيويورك) لتجدَ أن الألوان البرّاقة قد اختفت وذلك تبعاً لما حملته المدينة إلى قلب الشاعر من فضاءاتٍ لونية باردةٍ وباهتةٍ:

"ألف شكل محسوس يبحث عن فراغه

كلاباً شاردةً، تفاحاتٍ مقضومةً

أرى الألم المبرّح لعالم حزينٍ مستحاثي

ما عاد يستطيع أن يجد صوت أول نواحٍ لهُ"..

لوركا الشاعرُ الذي بحث في نيويورك عن فراغات الأشكال المحسوسة يستطيع وبعين واحدة أن يلتقط نور العالم ولو كان لي عين التشكيلي الخبيرة علي أن أكتب وأكتب لأن لوركا بذلك يمكن أن يكتب عنه ما لا يكن أن يكتب.

جهاد عقيل.



قراءات... قراءات... قراءات

تناغمات

((التكوين التموجي))

تولد القصيدة عندما تذوب المحرضات.. جملة لتيبس قالها في معرض حديثه عن الشاعر –العبقري. ولأن محور دراستنا هذه شاعر ذاب في المحرضات لدرجة الكمون بحيث أن الارتكاسات التصنعية قد تشتت لديه، وألقيت إلى أقصى الأقاصي، فإن تعريفاً كلاسيكياً به سيكون نوعاً من العبث، فهو ليس محوراً لدراسة من النوع الذي يُعرّف به كفلان بن فلان وصولاً إلى آدم عليه السلام، وليس محوراً لدراسة يستعرض فيها الناقد عضلاته بادعائه معرفة أدق خفاياه مذ ألقى تلك النطفة في رحم أمه، مروراً بحمله وفصاله، وانتهاءً بعدد السنتمترات المكعبة من العرق التي شربها البارحة وهو ينتهي من كتابة آخر قصيدة.

إن شاعراً موهوباً بفضاء داخلي قادر على تجبير الفضاء الخارجي وقولبته في إطار إبداعي على حساب ذاته ((دوماً))، كشاعر خارج عن المألوف، بشكل يجعل من المتعذر معه الكتابة عنه بنوع من ذلك المألوف، فحداثته ليست تلك الحداثة التي تصب في ساقية شاعر آخر، كما أنها ليست نوعاً من التكرار الممل لقصائد كلينيست وبيتش وبيرس التي كان انتشارها موضة

بدأت تعاني الانحسار.

لا نزعم طبعاً أنه وحيد عصره وفريد دهره، لكننا نستطيع القول -دون مبالغة- إن بذوراً شنبرتية واضحة قد أخذت تلوح في أفق فضاء الشعر الحديث.

مزامير أوديب:

بعد ست مجموعات شعرية لم تختلف عن غيرها من المجموعات التي تزدحم بها أسواق المطبوعات العربية، برزت مجموعة غير عادية، تحمل عنواناً غير عادي ((مزامير أوديب)) التي تفجرت فيها بشكل صارخ موهبة الشاعر غير العادية، بحيث بدت تلك المجموعات الست كمقدمة مهّدت لولادة شاعر حقيقي تجلت فرادته في تلك المجموعة-القصيدة التي جاءت في خمس عشرة مقطوعة متكاملة.

ففي مقطوعة إسقاطات ((وهي المقطوعة الأولى في المجموعة)) برز شكل آخر، مغاير لما بدأ به ديوجين، فهو يتفق مع ديوجين في أن الطبيعة خير والمدنية شر، لكنه لم يك بوقاً أجوف لما ردده ديوجين، حيث يرى شاعرنا في المدينة شراً لا بد منه، لا شراً مطلقاً كما رأى الآخرون ممن دعى إلى العودة للطبيعة، وهو أمر عادي كون شاعرنا يرى الطبيعة في الريف الجميل لا في الغاب الذي هو عودة للطوطمية:

هنيئاً لمن لا يزال يعاقر تلك الينابيع..

يجدل بعض السنابل

قبل اليباس

يتيه مع الطير بين الحفافي

يقاوم حر الظهيرة /بالفيء/

جوع المراعي..

بخبز وتين

إنه يؤمن بالاتحاد ((اتحاد ذاته بالطبيعة))، التحام كيانه بالوجود بعيداً عن ميتافيزياء التناسخ، فهي لديه خلفية جمالية لقانون علمي يطرح شعراً وليس العكس:

بالرغم مما يشاع

فإن الفضاء مليء بذراته الحيوية

أو بالهواء

وليس يضم خلاءً

لذلك...

كيف نضيع؟!!

حيث تكمن تداخلات الفضاءات الشعاعية ذات البعد الوجودي -الكوني دون أن يكون لوحدة المادة من وجود حسي إلا في كيان الشاعر- كما هو الحال في إنسان بريكلي فاقد الحواس الخمس، حيث يعيش الصور الذهنية المتلاحقة نتيجة لا وعيه الكامن في القاع.. قاع اللامرئيات:

بعيد هو القاع في بحر أمي

وأوديب..

ما عاد أوديب يبكي على لا شعوري

ولا يخفى هنا أن أوديب لا يعبر عن الشاعر بصورة سافرة كما قد يتوهم البعض، بل هو تلك الكينونة القابعة فيما وراء اللاوعي الكموني في داخله، حيث يبحر معه في رحلة الموت إلى ما وراء برزخ التكوين، كقطة لودفر:

غداً لن أكون وحيداً..

ولن ألعن الفاجعات

اللواتي

يمزّقن صور الحضارة

فهناك تتحد المتناقضات لا هنا في عالم الحرب والفواجع والكوارث الناجمة عن محاولة التوليف بين تضادات هذا الكون:

... نلتقي

زورق.. طائرات.. هواء

فكوني الحداء..

لأني المغني

كأن تفاعلات البعد الرابع التي شطرت التكوين إلى قطبين قد حتمت على الشاعر أن يتدفق من قطب السيولة لمد الصلابة المعبرة عن جفاف العالم:

فتعالي مع زوجة ديك الجن

أنا في القطب السائل

فالذكريات خالية من المعاني باستثناء:

الخوف.. والقهر

والأمنيات الرخيصة

حيث لا تملك كينونة البعد الرابع ((المرتبطة بالزمانية)) إلا البكاء:

فالبكاء..

حضارة هذا الزمان

وآخر ما صدّرته العشيقات للعاشقين

مع التأكيد على لا وجود البطل في المعركة، حيث يتلاشى في بدايتها... في الوقت الذي يكون وجوده ضرورة لكسب المعركة.. المعركة مع الحياة، الزمن، الوجود:

إننا قد ننتهي في لحظة

لكننا قد نصنع التاريخ...

في بعض الثواني

لقد جاءت هذه المجموعة فريدة في صورها، جريئة في مقطّعاتها، مليئة بالذوبان.. ذوبان الشاعر في كيانه الخاص، تمهيداً للذوبان في كيانه العام الذي بدا واضحاً في مجموعته التالية ((مرة أخرى أغني)) التي ستكشف لنا لمحة سسمولوجية سريعة لها عن مدى الوحدة العضوية المرتكزة على خلفيات التكوين الذاتية للمجموعة السابقة.

مرة أخرى أغني:

جاءت هذه المجموعة لتضيف أبعاداً رؤوية جديدة على تراستمولوجية المجموعة السابقة، حيث تكاملت الرؤى الإبداعية وتكاثفت الصور المحدبة بشكل يجعلها أقرب إلى الفانتازيا وإن كان المضمون أبعد ما يكون عن إطاره الفانتازي. لقد جاء ذلك الالتحام بين الشكل الفانتازي والمضمون المتحد بالهم العام فريداً من نوعه بحيث أضفى جاذبية خاصة يصعب وصفها، فهناك معادلة غير متوازنة ((على الدوام)) بين ما سماه الشاعر ((علي بابا)) وبين ما نسميه ((سندباد))، حيث حاول الشاعر إيجاد معادل حقيقي للمضمون الأسطوري لكل من علي بابا وسندباد.. معادلة جبيبة تسعى إلى ما لا نهاية.

وقد جاء هذا نتيجة كراهية الشاعر للخناجر التي تضرب في نحر البقرة – الأم:

سئمت السكاكين في مهجتي

وكرهت الخناجر في أمتي

ولعنت ((علي بابا)) في وحدتي

ثم جاهرت باللعن..

قدّام ابني وأمي

مما دفع بالشاعر إلى تجشئه قارورة من دمه، فلعل الفصادة العكسية تنسيه، وأنَّى ينسى:

تجشأت قارورة من دمي

وجلست أغني وأسكر

غاب الندامى..

/...../ سلاماً على الخمر.

سلام على كل شيء آخر في الوجود طالما أن الشاعر يمهد لرثاء نفسه، وحق له أن يرثيها بعد أن أحس بداخله نشاطاً عشوائياً ملتهباً دون أن يدري حال نشاطه وقدرته على التغيير أكثر من أي نشاط منظم آخر.

لم يكن الشاعر يحيا في جو يفهمه، كما لم يحاول ((ولو لمرة)) أن يجعل الآخرين يفهمونه.. كان كل شيء محيط بالشاعر مثبطاً ودافعاً إلى اليأس والجنون.. الضياع، وليس يملك خلاف دراجته سوى البكاء بصمت:

مرة أخرى سأبكي

((ليتني كنت تراباً))

يهطل الغيم شتاءً

فوقه

ويضم الناس

حين الرفض يأتيهم

يخطئ من يظن أن قصيدة ((اعترافات ميت)) هي رثاء الشاعر لنفسه، فهو الذي آلى أن يحمل كل هموم الأرض يرى في الموت استباقاً للموت، حيث يكون الخلاص من الإثم، إثم الآخرين مطلقاً بحيث يستطيع الحياد:

أهالوا التراب عليَّ

وقلَّ البكاء

استراحوا وراحوا

وزادت على رئتي الهموم الرطيبة

صرت وحيداً

....

وحيداً بدون هموم الحياة

فلا البحر

لا الخبز

لا الابن

لا الزوج

لا شيء يقلق نومي

أما قصيدة ((خذوا وامنحوني)) الموجهة ضد كل أجهزة القمع والاستبداد في العالم، فتعالج تلك المؤثرات بشكل مغاير لما كتبه الآخرون ضد من لم يبقوا لأحد شيئاً سوى علك الفراغ:

خذوا زوجتي

وأبي

ثم أمي

(وحتى) الصديقة

خذوا قبل موتي مكان رفاتي

ولكن دعوني أغني دقيقة

الفضاءات التموجية:

في شعر الشنبرتي يلاحظ بجلاء بروز الأحرف ((الأنثوية)) عند التفعيلات المختّمة ((ياء، سين.. الخ)) حيث تصل نسبة المختّمات الصافرة في قصائده إلى أكثر من 40%، وهي نسبة إن دلت على شيء فعلى مقدار الغربة والوحشة التي يحس بها شاعرنا، فيحاول الامتزاج الإيجابي بالعالم الأنثوي بغية استنقاذه، وهي مهمة تتناقض وذات الشاعر التي ترفض إلا أن يعبر عن الذات الهائمة في وجود يحلم بتحييده.

ففي حلم ((الرحيل)) نلاحظ المعادلة البنيوية التالية:

ذكريات استفهام رحيل مغريات سلبية خوف أمنيات

ماضي محاولة العيش في الماضي

مستقبل مماثل عصاب الماضي

لتصبح المعادلة ذاتها في ((اعترافات ميت)) إلى:

ماضي في صيغة المستقبل:

التكوين = أهالوا التراب عليّ ((الموت)) الضغط الوحدة

الوجود الألم الخوف

فتتحقق التكافؤات التالية:

الوجود = الألم = الخوف التكامل

وهنا تلعب الارتكاسات التصنعية دوراً في تحديد شخصية التكوين تبعاً للمعادلة المغلقة التي تربط الحياة بالموت

لتتطور كل تلك الدلالات لدى الشاعر بكل ما تحويه من خلفيات القرية، الواقعة بين سلبيات يلفظها وإيجابيات يتفاعل معها، حيث تكون القرية: الحياة الأصالة التطور

الكائنات الجدود المستقبل

فتلتحم بالبحر: البداية النهاية

الحياة = الموت

من خلال موجة أشبه ما تكون بالدوران في قطع مغلق ((Elleps))

هزار شتات

قراءات... قراءات... قراءات

قصص

العدد الماضي

ضم العدد /361/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر أيار عام 2001 في سنتها الحادية والثلاثين، القصص التالية:

1-أخاف أن يدركني الصباح. قصة: عدنان كنفاني

2-تركيب. قصة: رباب هلال.

3-الإيغال في الزمن الموحش. قصص: حسين المناصرة.

4-الوحام. قصة: مالك صقور.

5-عندما كان الرجال حريماً. قصة: فاطمة يوسف العلي.

6-الكتابة. العشق السري المعلن. ليلى العثمان.

أولاً: أخاف أن يدركني الصباح. قصة: عدنان كنفاني:

تميس القصة بأسلوب شاعري ارتقت لغته عن مستوى القصّ العادي لتصل إلى شاعرية القصة إذ تنتصر فيها الحالات الشعرية والتخييلية ضمن سياقات سردية، فيتقدم التهويم على غيره من العناصر البنائية لتتفتح نوافذ النص على فضاءات قلما تُدرج في انضباطٍ أو تقنين فني مع أنها ترتبط بهواجس (خاصة/ عامة) لها علاقة بهوية القاص وانتمائه. تغدو فيها السردية القصصية ملتبسةً بهاجس الشاعرية لتجسّد حالة القاص النفسية بقوة إيقاعاتها واسترسالها وتهويماتها التي تتفجر داخل (المعتقل) ولتحلق في فضاءاتها الحرّة التي لم تستطع جدران السجن الرطبة والقيد الحديدي الذي تداخل باللحم البشري احتجازها.

وليست شاعرية القص مقتصرةً على حالةٍ بعينها وإنما تفرعت إلى حالاتٍ شعريةٍ حملت معها الشخصيات والأمكنة والأزمنة التي غدت بلا ملامح ولا سمات، ولا واقع لتصنع لغتها ولتدخل حالة الشمول.

تندرج القصة تحت ما يسمى (أدب المعتقلات) الذي جسدته القصة والرواية الفلسطينيتان في كتابات غسان كنفاني والياس خوري وسحر خليفة وعشرات غيرهم. انطلقوا من واقع النضال الوطني داخل الأرض الفلسطينية، وكان المعتقل حَيّزاً مكانياً احتلّ مساحةً عريضةً من مشاعرهم فأخذوا يعبّرون عن واقعٍ خبروه بأنفسهم، أو خبره أصدقاؤهم المناضلون داخل السجون الإسرائيلية.

تسرد القصة بلوحتها الشاعرية مأساة شاب فلسطيني داخل المعتقل، وقد أمضى مدّة طويلةً مقيّداً بالسلاسل، ومن داخل زنزانته ومن خلال قيده ينطلق الخيال فيستعيد ذكريات الأسرة والأهل والأحبة والمناضلين، وقد ألجأت الشاعرية كاتبها إلى الاتكاء على الموروث الشعبي من سيرة شهرزاد في ألف ليلة وليلة فاستدعت السّياف (مسروراً) وربطت بين إصرار شخصيتها المحورية على النضال على الرغم مما يلاقيه من ألوان التعذيب وبين حكايات شهرزاد، وجعلت القاسم المشترك بينهما هو التمسك بالحياة ضد الموت، فشهرزاد مهدّدةٌ بالقتل إذا هي لم تواصل حكاياتها كل ليلة، وكذلك فإن هذا المناضل مهدّدٌ بالقتل-هو وأمته- إن ترك

النضال لحظةً واحدة.

إن التنكيل والتعذيب قد يجعلان البطل مجرد جسدٍ تقع عليه السياط فينسلخ عن إنسانيته ويجعله ثوراً "كان القيد ثقيلاً يا شهرزاد... كأني ثور أبي حسن" ومن قبل كان "مثل قطة"، وعلى الرغم من ذلك يبدو صمود الشاب المعتقل. من خلال شاعرية اللغة صموداً بطولياً نادراً، فهو عندما يطعنه المحقق في صدغه ليرغمه على التراجع يصمم على الصمود، وعندما يعلن له أن رفيقيه في المقاومة تراجعا عن موقفيهما يصمد، وعندما يطلب منه أن يكون (آدمياً) ليسمح لأمه بزيارته يصمد، وعندما يأتي الحارس ليتأكد من أنه لا يزال حياً داخل الزنزانة يغني:

"يما مويل الهوى ياما مويليا. ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيّا"

لكن انسياق القاص خلف الشاعرية عمل على التركيز على اللغة والأسلوب أكثر مما عمل التركيز على الحدث على الرغم من خطورته. مع الاعتراف بأن معالجة هذا اللون المأساوي من الموضوعات الوطنية النضالية بهذا الأسلوب الشاعري ينم عن مقدرةٍ وتمكّنٍ من الفن القصصي.

"هل كان الأمر يستحق كل هذا العناء؟!

تحدثي يا شهرزاد. فأنا الحكاية"

إن عبارة (أنا الحكاية) ذات دلالات واسعة على أدب المقاومة التي غدت حديث الساعة، وقد توحي بأن حكايات شهرزاد إذا ما قورنت بها تبدو هينة لينة لا طائل منها، وبذلك تبرز القيمة النضالية التي تتجلى في المقاومة، والصبر داخل الزنزانة الرطبة، وكما ابتدأت القصة بشهرزاد والحكاية الشاعرية فقد انتهت بشهرزاد التي تتحول إلى دليل بلدي ترشد المعتقل إلى داره التي دونها دبابات ورصاص، في ترميزٍ واضحٍ إلى الاحتلال الصهيوني للأرض الفلسطينية، وقد وُزّع السرد بأسلوب الشعر الحديث لتتأكد الشاعرية "بيني وبين دارنا ومرج الحمام وغابة الخروب، وقبر سعيد... جدار وشريط وحقل ألغام... على جانبه بزات مبرقعة، وبواريد ثقيلة تترصدني إن تقدمتُ خطوة وأنا طليق...

قالوا... هنا حدود وطنك

كيف أفهم هذا الهراء

يلوح لي قنباز أبي المقصب من نافذة دارنا الشرقية، وصوت أمي المبحوح يزف أغنية وهي تنفض حطته الحريرية، وهديل الحمام يشق صمت الأفق...

دليني يا شهرزاد

كيف أنجو من هذا الاختناق؟!"

ثانياً: تركيب. قصة: رباب هلال:

تبتدئ القصة بهاجس الخوف الذي يحمله طرقٌ خفيفٌ على الباب، تتوجّس فيه الراوية خيفةً وقد ربطته بثقل العشاء لتعمل على توضيح الصورة التي تريد أن تضع القارئ في جوّها الفكري.

ومن هذا المدخل نلمس حسن التوظيف لبناء قصةٍ جعلت مقدمتها بمنزلة عتبةٍ نقف عليها ونحن نتحفّز لاجتيازها.

"طرقٌ خفيفٌ فيه رائحة الوجل يتسرب عبر الباب المفتوح إلى آذاننا ونحن نخطو بثقل عشائنا الذي تناولناه تواً".

إن المقدمة تحمل عادة مؤشرات أولية لها علاقة وثيقة بالفكرة التي تسردها القصة الفنية، وقد أثارت هذه المقدمة تساؤلاً مبهماً يتخلله شيء من القلق الذي من شأنه أن يزيد رغبتنا في القراءة.

ثم تسلمنا المقدمة مباشرة إلى (الجدّ فالجدّة) بما يرمزان إليه من ماضٍ نضالي، وتماسك أسري بتلميح سريع إلى علاقة تأثيرٍ وتأثرٍ بينهما وبين الحفيدة التي ترمز إلى الجيل الجديد الذي وجد نفسه يعيش في مجتمع عربي مفكك، وتفكيك المجتمع العربي هو صورة مصغرة عن تفكيك الوطن العربي، وقد استطاعت الكاتبة أن تجسد هذه الصورة (البانورامية) المفككة من خلال حدث قصصي رسمت أبعاده بدقة متناهية سلطت فيه الضوء على الساردة، وهي فتاة في مقتبل العمر تعيش في كنف جديها في حياةٍ رتيبةٍ تشهد انهماك الجدّة الجادّ في أعمال البيت اليومية، والجدّ الذي يقضي أيامه في استماع الأخبار من إذاعة لندن. حتى

تنكسر هذه الرتابة بدخول شاب من الأقارب. يحمل قلق الجيل الجديد، ويمثل انهزاماته الاجتماعية والوطنية والقومية.

إن الشاب قريب الأسرة كان يعيش وأهله في لبنان. أصيب في الحرب الأهلية من دون أن يكون له فيها ناقةٌ أو جمل. ويسارع الجميع لتضميد جراحه، وهنا تظهر بوادر الميل العاطفي لدى الفتاة تجاه قريبها الشاب الجريح، وقد صورت الكاتبة هذا الميل بقلم خبير، وبروح الأنثى التي أجادت نقل المشاعر الأنثوية ببراعةٍ وإتقانٍ، وهي تصف الحب يتفتح أول مرّةٍ في قلب فتاةٍ غرّةٍ بريئة كما يتفتح برعم لأشعة الشمس الربيعية.

"سخونة وجهي جعلتني أخمّن أن الاحمرار أشعل وجنتي. فما الذي يشدني إلى هذا القريب؟ وما هذا الذي أشعر به، ولأول مرة في حياتي؟! أتساءل سراً، ولم أحبه، فقد التهم الخجل صوتي، وأتابع حيث تروح نظراته لتتسلّق عليها نظراتي".

إن المزاوجة بين الحالين. القومية والاجتماعية. عمل على تقديم القصة بصورتها العاطفية التي تمثلها الفتاة والشاب ومن خلال العيش في بيت الجدّين، ومن ثم تطور هذه العلاقة العاطفية التي تتحول إلى حالة حب وشغفٍ عفوي، قفز الوطن من بينها ليعلن عن الخيبات المتلاحقة التي نكبت بها الأمة في عصرها الراهن.

برزت في القصة رؤية الكاتبة القومية من خلال اللوحة المفككة المقطعة الأوصال التي قدمها الشاب إلى الفتاة لتعمل على إعادة تركيبها، وتجميع أجزائها، وفي ذلك ترميزٌ جميلٌ إلى حال الوطن العربي المفكك المجزأ، ولم تتوان القاصة عن تطعيم الحوار العاطفي بالرؤية الوطنية فهناك في الماضي القريب نضال الشيخ صالح العلي وغيفارا وحرب فلسطين وشهداء السادس من أيار، وفي الحاضر الاقتتال الطائفي في لبنان أما في التاريخ فهناك القرآن الكريم الذي عمد الجدّان إلى تعليقه على الجدار.

إن القصة تحاول أن تطرح شخصية الجيل الجديد عبر تناقضات الحاضر وسلبياته، فجعلت الشخصيتين الشابتين تتعلّقان بالتراث إضافةً إلى الوقوف طويلاً أمام الرموز الوطنية المعاصرة، ومن ثم لتؤكد على ضرورة الثقافة لنهضة مجتمعٍ عربي جديد، ووجود الجدّين في القصة عماد الأسرة العربية هما بمنزلة الجذور التي تتشبث بالأرض لتنمو الشجرة وتعطي الثمرة، وهذا يعطي الشخصية بعداً قومياً واجتماعياً من شأنه أن يؤثّر في مجموعة السلوكيات والقيم التي يتمتع بها الجدان ليؤثرا بها على أنثى صغيرة تتمثّل فيها رؤية المستقبل بما يمكن أن توفّره من عطاءٍ وخصبٍ وديمومةٍ وهويةٍ، وهذا ما عملت القصة على إيصاله إلى متلقيها وقد حشدت فيها الكاتبة أشياء كثيرة مما أوقعها في تفصيل جزئيات أغنت الفكرة والحدث من جهة ولكنها أثقلتها قليلاً من جهة ثانية... وعلى الرغم من ذلك، فإن القارئ لابدّ أن يعترف أنه تجاه نص قصصي تتمتع صاحبته بمقدرةٍ جيدةٍ على الحوار والمشهدية والوصف، ومن ثم التحليلات النفسية البارعة: فالفتاة التي تتطاول قامتها ويبرز نهداها تبوح:

"وكثيراً ما دفعني ذلك أيضاً لأن أسوّي من ملابسي وأنا أطوى أو أركع لألمع الأرضية، أبحث عن ظلّي، وأرقب من قبّة القميص نهديّ البارزين ببشاعةٍ مرفقةٍ بألمٍ كريه، وأتمنى أن يبتلعهما الضوء المشاكس الآتي من البابين، أمامي وورائي كما يبتلع ظلّي...".

وكما ابتدأت القصة بهواجس الخوف والتوجّس فقد انتهت نهايةً مأساويةً بمقتل الشاب في بيروت "إن الحرب تجيد تمزيق اللوحة، ودون تسليةٍ أو أيّ مزجٍ أبيض أو أسود. تتشتت القطع وتضيعها".

ثالثاً: الإيغال في الزمن الموحش. قصص: حسين المناصرة:

تنضوي أربع قصص تحت مصطلح القصة القصيرة جداً، وهي تعيد إلى الأذهان مقولة (كلوديا كردينالي) في وصاياها الخمس:

1- لا تكن فقيراً

2- لا تكن نكرة

3- لا تكن مضطهداً

4- لا تصدّق ما يقال

5- لا تضحّ بشيء

هذه اللاءات الخمسة من المهام الرئيسة للأديب المبدع الذي يحمل رسالة التنوير والتغيير، ولعلها تغلغلت إلى قصص الكاتب الذي حشد فيها مجموعةً كبيرةً من أفعال الرصد والمقاومة، ومن ثم المجابهة. ففي الواقع الراهن العربي والفلسطيني على وجه الخصوص ثمة قمعٌ وإرهابٌ وعلى الرغم من ذلك فإن شعلة المقاومة لم تخمد ولم تنطفئ. لتظهر البطولات الفردية والجماعية تقاوم الظلم وتدفع العدوان.

في القصة الأولى: الإيغال إلى الزمن الموحش تبرز البطولة الفردية في أجلى معانيها حين تقوم عناصر مدججةٌ بالسلاح بتطويق مكان السارد مكسرةً الأبواب والنوافذ، فيضللها ويخفي نفسه عنها، وما إن تنسحب خائبةً حتى يرميها بأربع قنابل لتموت منهم "وجوه عابسة... وهم يوغلون في الزمن الموحش غرباء منتنين جاؤوا من بارات الليل ليموتوا هنا بلا ثمن!!."

تركز القصة على نجاح البطل بسبب دفاعه العادل عن قضية أمته وقد ساعده على ذلك الإيمان الذي أيقظه في لحظة الخطر ليؤكد أن الله مع المجاهدين الصابرين يحميهم ويساعدهم على النجاة:

"هاجس روحاني قال له قبيل لحظة: قم الآن. اصعد إلى السطح. راقب الفضاء... كان يشعر بهم قادمين إليه..."

وفي القصص الثلاث الأخرى. تبرز قيمة التصميم على العودة. في قصة (الجنوب) يجب استعادة الأرض من المستعمرين الجدد، المستوطنين القادمين "من الفراغ ليمسحوا بقايا العجوز [الفلسطيني] والتاريخ ويكتبوا خرافة تاريخهم المزور" ومع أن البطل يقع بين أيديهم إلا أنه يظل عنيداً صامداً، وفي قصة (أربعة مشاهد) نجد خليطاً من المشاهد الاجتماعية الناقدة والسياسية القامعة التي تنتهي بحبس البطل لتهمٍ سلوكية أخلاقية.

ولا تخلو القصة الرابعة (تواشج) من لمزاتٍ اجتماعية لاذعةٍ تتمثّل في محاولة انتحار فتاة من الطابق العاشر، وانتظار الناس في (الأسفل) لتلقّيها بحجورهم، وأناس الشارع لم يتفقوا على شيءٍ مثلما اتفقوا على انتظار تنفيذ الفتاة شبه العارية الساقطة من العمارة المترفة، كما اتفقوا على علك الفضيحة المنتنة وتواشجوا مع مضغ الحكاية.

وهنا يمكن الرجوع إلى وصايا كلوديا كردينالي الخمس و (لا آتها) التحريضية التثويرية لنرى مدى مطابقة رؤية الكاتب لها، وهو يرفض الفقر والتعتيم والاضطهاد والامتهان والخنوع مع إدانة للواقع الاجتماعي إضافة إلى رفض واقع الاحتلال.

رابعاً: الوحام. قصة مالك صقور:

إذا كان الأدب بوجه عام ابن بيئته ومخيّلاتها، فإن السرد القصصي بوجهٍ خاصّ يُعدّ أكثر الأجناس الأدبية ولغاته لصوقاً بالبيئة، وصدوراً عنها، وانغراساً في تربتها وفضائها ومعترك شعابها، وذلك بحكم طبيعة التشخيص والمحاكاة التي ترصد سيولة اليومي والمعيش وتخترق أنسجة الجسم الاجتماعي ودفائنه. إن السرد القصصي مرآةٌ بلورية ومجازيةٌ تجوب الشوارع والظواهر كما تجوب الدخائل والسرائر حسب تعبير "ستاندال".

ولا يملك مخيال السارد مهما حلّق واشتطّ إلاّ أن يستدعي الأمكنة التي يعرف ويستقطر الدواخل التي يألف، والمرء بُضعةٌ من مكانه وبُضعة من زمانه.

إن حسيون الراعي المطيع لسيده سليمان بيك يتمرّد ذات مرّة على الظلم، فيطرح سيده أرضاً ويدوس على رقبته، وانطلاقاً من هذه الحادثة يعمد القاص إلى بناء قصته ومتخيلّه السردي من خلال رحلة البيك إلى الديار المقدسة لأداء فريضة الحج، وهناك يحاول أن يستغلّ الوقتَ في العبادة والاستغفار لكنه حين ينام من دون إرادةٍ منه يجد الراعي حسيون يسبقه إلى الحج، ويفوز بلمس الحجر الأسود وتقبيله. فتأخذه العزة بالإثم:

"أنا سليمان بيك سيد سهل عكار المطلق بشقيه اللبناني والسوري.

أنا الذي أوامره تنفذ من صافيتا شمالاً حتى بيروت جنوباً..."

من خلال الحلم واسترجاع الذكريات لكلا الشخصيتين السيد والراعي تنداح مجموعة تصرّفات السيد القائمة على الظلم والاغتصاب والتجبّر والتكبّر لتكون صورةً واضحة الملامح عن سلوك الطبقة الإقطاعية التي تتحكم بمصير البسطاء، فالسيد على الرغم من أنه في مكانٍ يتساوى فيه الكبير والصغير، والغني والفقير إلاّ أنه يقيم حواجزه الطبقية، ولا تفارقه تلك النزعة الطاغية بينما البسطاء هم البسطاء لا حول لهم ولا طول. مهمومون مسحوقون ليس لأحدٍ إذا ما أُمر إلا أن يجيب "أمرك مولاي".

تدين القصة الطبقة الإقطاعية، وتدعو للثورة على كافة ألوان الظلم ورفض العبودية، والتمرّد على الوضاعة ومحاولة الخلاص من أسر الفقر مع أنها تجسّد حال الطبقة المسحوقة التي تغرق ببؤسها، كما هي حال سعدى التي اغتصبها البيك عنوةً ثم زوّجها في قرية ثانية من فلاح معتوه، وعندما مات هذا المعتوه كانت حاملاً، وقد اشتهت اللحم، ولمّا لم تجد اللحم، والوحامُ يلحّ عليها. عمدت إلى قطّ فذبحته لتأكل شيئاً من لحمه، وتُسكت الوحم الذي لا يقاوم.

كما تدين القصة الطبقة الإقطاعية المتسلحة بالثقافة الدينية التي تتخذ من الدين وسيلةً لتسويغ أفعالها المشينة والآثمة: فالسيد عندما يغتصب سعدى، يجعلها في حظيرة الخادمات ويجيز تصرّفه مستشهداً بالآية الكريمة "وما ملكت أيمانكم".

يملك القاصّ زمام الفن القصص ويتحكّم بشخصياته وحدثه منذ البداية حتى النهاية، ويحركها حسب ما يقتضيه المنطق الواقعي مبتعداً عن التسجيلية الفوتوغرافية، مما يضفي على القصة كثيراً من الحيوية والجاذبية التي تذكّرنا بقصص الستينيات التي برع فيها ياسين رفاعية وحسيب كيالي وعادل أبو شنب وسعيد حورانية وسواهم من الرعيل القصصي الأول في سورية، والتي تفتقر إليها القصص الشابة الحديثة جداً.

خامساً: عندما كان الرجال "حريماً" للسيدة. قصة: فاطمة يوسف العلي:

تختلط الأسطورة بالواقع في قصة: عندما كان الرجال (حريماً) للسيدة، حتى إننا لا ندري هل البطولة للمرأة الأسطورية المنبثقة من آلاف السنين، وقد كان يحقّ لها تعدّد الأزواج، مثلما يحقّ للرجال في زمننا تعدّد الزوجات، والمفارقة الفنية الطريفة في القصة أن المرأة التي تُعدّد أزواجها. تجعلهم عبيداً لها ليس كعبودية المرأة للرجل الزوج، فالمرأة عندما تكون في بيت زوجها تعمل وتنجب الأولاد وتربيهم، أما عندما تكون المرأة هي سيد البيت فإن الحال تختلف، فالرجال العشرة أزواج ذوو الشوارب والأجساد البرونزية، ما وجدوا إلا ليؤدّوا وظيفتهم البيولوجية المحدودة ثم يركنوا بعدها إلى الفراغ والخمول، وهذا ما دفعها إلى القول لربيبتها العصرية:

"انظري كم هم (مقرفين). لا شغل لهم غير الأكل والشرب وملاعبة الأطفال أقسم بالآلهة ديميتر إلهة الخصب المقدس. لولا شفقتي عليهم لأرجعتهم إلى أمهاتهم"

وعندما تعلم أن المرأة المعاصرة ليس لها سوى زوجٍ واحدٍ تقول بدهشة مستنكرةً: "واحد؟! هذه فضيحة؟! في أمثالنا! أكثري من الأبقار والرجال قدر الاستطاعة فالذي لا يصلح للحلب يصلح للحرث!!"

في قصة (التحوّل) لكافكا يتحوّل البطل الذي استيقظ من نومه ذات مرّةٍ إلى صرصار فتنفر منه أسرته وأصدقاؤه وزملاؤه في العمل. وفي النهاية يتم كنسه، ويُلقى به في صفيحة القمامة، وبذلك يتحوّل إنسان القرن العشرين إلى حشرةٍ (مغترباً) لا حول له ولا قوة ومصيره ومصير اغترابه ومدينتيه إلى القمامة.

أما في هذه القصة المتألّقة الحدث فإن المرأة الأسطورية هي التي تحوّل الرجل الإنسان إلى حيوانٍ لإنتاج الحليب، أو للعمل في الحراثة، والشيء الملفت للنظر أن الرجال كانوا مذلّين مهانين أمام جمال المرأة وجسدها لأنهم كانوا يتقبّلون الشتيمة والإهانة من دون إبداء أي احتجاج.

تثير القصة مجموعةً من التناقضات الموظّفة لإدانة الرجل والطريف في الأمر أن الإدانة تأتي من امرأة تعيش في غابر الزمان ليظهر الرجال الخانعون المستكينون إلى ما تبذله لهم امرأةٌ ذات فخذين جميلين ليصبح كل منهم عاطلاً عن التفكير والعمل والإرادة وليتحول إلى رجلٍ هلامي ذي إيقاعاتٍ تشي بالاستلاب والضياع والغربة والغموض.

تضعنا القصة وجهاً لوجه أمام حدود امرأتين بينهما هوّةٌ تاريخيةٌ عميقةٌ لكنها لا تخلو من خط التقاء. إنها المرأة رمز الخصب ومجسّدة جدل الاتصال البشري. فإذا كانت الأولى تستنكر على الثانية القناعة برجلٍ واحدٍ، فإنها في الوقت ذاته تبدي بعض القناعة بمثل هذا الرجل الزوج:

"أقسم بديميتر المقدسة أنتِ على حق يا لولوه يا عيوني. ماذا أخذنا منهم؟ يكفي واحد فعلاً" في إشارةٍ واضحةٍ إلى عدم نفع هؤلاء الرجال بحيث يظهرون طفيليين على الحياة.

إن ترميزات القصة تحمل دلالات كثيرة تدين الرجل والمرأة على السواء من وجهة نظر أنثوية نلمحها عبر الخطاب النسوي وخصوصيته التي تبرز لا محالة في النص.

"لماذا اخترعوا الأحزمة والباروكات والأحذية ذات الكعب العالي والكورسيهات والسوتيانات و....... وكريستيان ديور من أوله إلى آخره..... و(الأندروير) بكل مشملاته؟ وعمليات التجميل؟!

إنها ورشة لإصلاح ما أفسد الدهر من حواء"

إن اختلاط عناصر الواقع بالأسطورة وبروز الخرافة والحلم والكابوس والتداعي التلقائي هي الوسائل الفنية التي اعتمدت عليها القصة للتعبير عن اغتراب الإنسان العربي، وإظهار المفارقات الاجتماعية والتاريخية، وكان ممتعاً للقارئ أن يتابع (الحكي) الأسطوري الذي تطلّ منه المرأة المعاصرة إطلالاتٍ واقعيةً لإظهار مدى المفارقة في رؤية المرأتين للحياة والرجال، ففي حين عرفت المرأة العصرية كيف تعيش المرأة منذ عشرين ألف سنة، تفتح مظلتها وتنطلق تحت المطر، والمطرُ كالمرأة رمزُ الخصب والعطاء والتجدّد، نجد المرأة العابرة تستلذ عبودية الرجل وتدّعي أن زمانها أحسن من زمان سواها، وتستكين إلى أزواجها العشرة فتدخل مخدعها وتنادي:

"صاحب الدور يدخل الكهف... يجهز نفسه... أف... لا راحة في الدنيا"

سادساً: الكتابة. العشق السري المعلن. خواطر: ليلى العثمان:

إن من أوليات ما قدمه العصر الحديث للمرأة-هو- منحها الفرصة للتعبير عن مشاعرها. فإذا كان التاريخ الأدبي للعرب تاريخ أدب الذكورة، ولم يتح في ماضيه مجالاً إلاّ للقلة القليلة من المبدعات العربية من أمثال الخنساء. فإن المرأة المعاصرة قد شاركت في صياغة النثر العربي الحديث، وكان لها في ميدانه الواسع حيّزٌ لم يُتَحْ لها مثله على مرّ العصور، ثم سعت الكتابة النسوية الحديثة جدّاً كي تكون "بداية استيحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كفن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها" [حسب منظور محمد برادة]. وكانت تطل في كل ما تكتب على (التابوات) الاجتماعية والدينية، وتعمد إلى تعرية عالم الذكورة الذي يطغى على عالم المرأة حتى يكاد أن يلغي وجودها باستثناء قضية الجسد والإنجاب.

إن ليلى العثمان في كتابتها هذه- بعيداً عن القصة والخاطرة- وقريباً جداً من السيرة الذاتية- تتحدث عن معاناتها الأنثوية، النسوية منذ أن كانت نطفةً في بطن أمها إلى آخر مطاف العمر، ففي البداية تحدثنا عن ظروف ولادتها وصراخها، يوم أن حلّت على أمها المصيبةُ لأنها ولدتها أنثى لتعيش بغير أمان، ولتجلب لأمها الطلاق فتتشتت الأسرة وتتزوج الأم ثانية وتعيش الصغيرة في كنف جدّتها لتشهد فيما حولها جميع ألوان العذاب النفسي والجسدي الذي يقع في البيوت من حولها....

"أعباء بيتية أثقلُ من سنوات عمري. تجويعٌ رغم وجودِ اللقمة، وثراء الأب. جلدٌ بالعصا. صَلبٌ تحت سطوة شمس الصيف اللاهب وأشكالٌ أخرى من فنون التعذيب، ظللتُ حتى اليوم أستغرب كيف تفتّقت أذهانهم عنها، وسمحت بها مشاعرهم اللاإنسانية".

ومن الطفولة المعذبة إلى المدرسة التي وجدتها جنةً خضراء أنقذتها من جحيم الجدران والبشر، حيث تحظى بحنان المعلمات وتميل إلى المطالعة، فتجد مكتبة أبيها ذاخرة بما يغني النفس والروح لكنها الفتاة ما إن بدأت محاولاتها الكتابية حتى وجدت الكتابة فعلاً حراماً خشيت أن ينكشف أمرها فيقع عليها حدُّ الرجم والجلد، لكنها كانت الوسيلة الوحيدة التي أجبرت الأب على قبول زواجها، فكان بيت الزوج، وكانت إعادة صياغة الأنثى التي انتقلت إلى بيته متخمةً بكل أمراض الطفولة، وعُقد البيوت التي تربّت فيها على الذل والقهر واستلاب الإرادة.

ثم فتحت الصحافة للكاتبة الناشئة صدر صفحاتها فأغلقت كل نوافذ الخوف والكبت، مما جعلها تتفجّر كالبركان، وبجرأةٍ شديدةٍ كتبت عن كل ارتعاشات النساء.

وإذا كانت هذه الكتابة جزءاً من السيرة الذاتية التي لم تصرح بها الكاتبة علناً فإننا نشهد فيها اعترافات بالتزام الخط الفكري والسياسي الذي سلكته وتبنّته. تقول:

"هل كان لابدّ أن أنتمي لتيارٍ سياسي معين؟

اسمحوا لي أن أقول: أنا امرأة تؤمن بالله. لكنني لست ملزمةً أن أؤمن بأحزاب ما دون الله. أؤمن بتعاليم الله السمحة. لكني لا أؤمن بالجلاليب القصيرة، واللحى الطويلة والنقابات.

أعجبت بفكر ماركس. لكنني لم أنتمِ إلى تيارٍ ماركسي. ولم أؤمن بالرأسمالية الجبّارة.

لقد كنت أعيش الحياة وتجاربي وتجارب الآخرين فيها، وأكوّن لنفسي منها موقفاً.

آمنت بالعدالة الاجتماعية، بحرية الإنسان. حرية فكره. وعقله ودينه وجسده واختباراته.

آمنت بقوميتي العربية التي تأسست عليها، وسأظل أؤمن بها حتى أموت..."

وتتابع الكاتبة سرد سيرتها الذاتية بإيجاز شاعري وخصوصية خطاب نسوي متميّز.

فتتحدّث عن مذهبها الأدبي، ثم تنثني لتفضح الممارسات العفنة في المجتمعات الشرقية، المحرّضة للمرأة على التمرّد الاجتماعي، وإدارة ظهرها للقيم الدينية والخلقية، كتلك الكتابات المطالبة بحريتها فسقاً وفجوراً وأمراً بالمنكر يجب النهي عنه ولكن بغير معروف.

إن الصفحات التي دبّجها يراع ليلى العثمان في هذه (الكتابة) كانت شيئاً جميلاً وأثراً مهماً ينضاف إلى لُمع السير الذاتية القليلة في أدبنا العربي المعاصر من أمثال (الأيام) لطه حسين، و(إبراهيم) للمازني، و(يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم، و(إلى ولدي) لأحمد أمين...

محمد قرانيا

